

FREDRIC JAMESON

EL GIRO CULTURAL

Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998

FREDRIC JAMESON

El giro cultural

Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998

MANANTIAL
Buenos Aires

Título original: *The cultural turn*
Verso Books, Londres, UK

Traducción: Horacio Pons
Revisión técnica: Alvaro Fernández Bravo y
Florencia Garramuño

Diseño de tapa: Estudio R

149.97 JAM Jameson, Fredric
El giro cultural : escritos selecciondos sobre el posmodernismo 1983-1998.- 1ª. ed. 1ª. reimp.– Buenos Aires : Manantial, 2002.
256 p. : 23x16 cm.

ISBN 987-500-035-3

1. Título – 1. Posmodernismo

cultura Libre

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

Avda. de Mayo 1365, 6º piso,
(1085) Buenos Aires, Argentina
Telefax: 54 11 4383-7350/6059
e-mail: info@emanantial.com.ar
www.emanantial.com.ar

ISBN: 987-500-035-3

Para Masao Miyoshi

Índice

Reconocimientos

"El posmodernismo y la sociedad de consumo" se publicó por primera vez en E. Ann Kaplan (comp.), *Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices,* Londres, Verso, 1988, y combina elementos de "Postmodernism and the Consumer Society", en Hal Foster (comp.), *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, WA, Bay Press, 1983, y "Postmodernism: the Cultural Logic of Late Capitalism", en *New Left Review* 146 (julio-agosto de 1984).

"Teorías de lo posmoderno" se editó por primera vez como "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Debate", en *New German Critique* 53 (otoño de 1984).

"Marxismo y posmodernismo" se publicó inicialmente en Douglas Kellner (comp.), *Postmodernism/Jameson/Critique*, Washington, DC, Maisonneuve Press, 1989, y *New Left Review* 176 (julio-agosto de 1989).

"Las antinomias de la posmodernidad" es un fragmento de *The Seeds of Time*, Nueva York, NY, Columbia University Press, 1989.

"El ladrillo y el globo: arquitectura, idealismo y especulación con la tierra" es el texto de una charla realizada en la séptima conferencia anual ANY en Rotterdam, en junio de 1997, y se reedita con permiso de los organizadores; también se publicó en Cynthia Davidson (comp.), *ANYHOW* (Cambridge, Mass., MIT Press, 1998) y *New Left Review* 228 (marzo-abril de 1998).

Prólogo

Al explotar como otras tantas bengalas de magnesio en un cielo nocturno, los escritos de Fredric Jameson han iluminado el amortajado paisaje de lo posmoderno, para transformar súbitamente sus sombras y sus oscuridades en un cuadro misterioso y refulgente. Los contornos del escenario que despliegan se muestran en lo que sigue. *El giro cultural* ofrece el más completo y compacto resumen del desarrollo de su pensamiento sobre el tema, a lo largo de dos décadas de reflexiones intensamente productivas, desde sus primeras salidas hasta sus últimas evaluaciones. Introducción y panorama general a la vez, presenta la mejor rúbrica de la obra de Jameson sobre lo posmoderno hasta la actualidad.

La relación de esta obra con la historia previa de las ideas de lo posmoderno –un complicado relato de previsiones, desplazamientos e inversiones que por momentos puede parecer arbitrario o enigmático, aunque tiene su propia lógica subyacente– constituye un sorprendente tópico por derecho propio.[1] Lo que aclara cualquiera de esas genealogías, sin embargo, es la posición única que Jameson ocupa en este campo. Ningún otro autor ha producido una teoría tan penetrante o general de las dimensiones culturales, socioeconómicas y geopolíticas de lo posmoderno. El cuaderno de bitácora de su desarrollo se despliega en las páginas siguientes.

1. Intenté explorarlo en *The Origins of Postmodernity*, Londres, 1998, que propone una lectura más extensa de Jameson.

El volumen se abre con tres textos fundacionales de los años ochenta. “El posmodernismo y la sociedad de consumo”, originalmente una alocución en el Whitney Museum of Contemporary Arts en el otoño de 1982, y posteriormente ampliada hasta constituir un famoso artículo para *New Left Review* en 1984, expone las tesis centrales de la teoría de Jameson sobre la defunción del modernismo y la aparición de una nueva configuración posmoderna, como transcripciones de la lógica cultural del capitalismo tardío. Esta intervención original se ha mantenido como la piedra angular de toda la obra posterior de Jameson. Virtualmente coincidente con ella (escrita en realidad algunos meses después, en la primavera de 1982, y publicada en 1983 en *New German Critique*), “Teorías de lo posmoderno” proporciona un preciso mapa de las diversas posturas –intelectuales y políticas– adoptadas con respecto al posmodernismo en el momento del ingreso de Jameson en ese campo, en la forma de una combinatoria de posiciones posibles. En este artículo, el autor aclara el punto de vista característico desde el que ha escrito consecuentemente: un marxismo que elude cualquier moralismo fácil para efectuar un sobrio análisis materialista del fundamento histórico de las grandes transformaciones culturales. Se trata de una perspectiva que desconcertó a muchos lectores de izquierda. El tercer artículo, “Marxismo y posmodernismo”, escrito a principios de 1989, es una serena réplica de Jameson a tales críticos, en que sitúa su propio proyecto dentro de las empresas clásicas de la tradición marxista.

Todos estos textos fueron escritos en la era de Reagan, cuya presidencia abarcan efectivamente. Ésta fue una época de un prolongado auge especulativo, respaldado en un rearme masivo para la lucha contra el comunismo y una vasta redistribución de los ingresos en favor de los ricos, tanto en los Estados Unidos como en Occidente en general. La euforia interna de esos años constituye el telón de fondo del diagnóstico de Jameson sobre la lógica del posmodernismo. Al entrar el mundo en la década del noventa, este contexto se modificó abruptamente. Con el derrumbe del blo-

que soviético, se proclamó ampliamente el triunfo global del capitalismo, como el modelo necesario, en lo sucesivo, de toda la vida económica y política. En su interpretación más ambiciosa, la eliminación de cualquier otra alternativa se leyó como un final definitivo: en un sentido categórico, si no cronológico, nada menos que el fin de la historia misma. Jameson aborda las paradojas de este nuevo significado de la posmodernidad, como la cancelación del tiempo y la *Gleichschaltung* del espacio, en el cuarto texto incluido aquí. "Las antinomias de la posmodernidad", originalmente una conferencia de la Wellek Library Lecture en 1991, se publicó en una versión ampliada como primer capítulo de *The Seeds of Time* en 1994. Se trata de un *tour de force* de enorme poder.

Los restantes textos son un cuarteto de ensayos hasta aquí inéditos que marcan una nueva fase crítica en la obra de Jameson. "¿'Fin del arte' o 'fin de la historia'?", que data de 1994, es una compleja reflexión sobre dos temas hegelianos que hoy en día han cobrado renovada vigencia. El artículo propone tanto un incisivo análisis de los tropos conservadores en obra en ese renacimiento como una reinterpretación ingeniosamente radical de ellos, en que se echa una luz inesperada sobre la célebre afirmación de Francis Fukuyama. El acento inflexible aquí mostrado se completa en el siguiente ensayo, "Transformaciones de la imagen en la posmodernidad", presentado por primera vez en un congreso en Venezuela, en 1995, que se inicia con la constatación de una especie de regresión en la evolución del propio posmodernismo, hacia posiciones intelectuales o estéticas antaño dejadas a un lado. Jameson aborda luego una de esas parábolas, en las metamorfosis de la "mirada" como la entendieron sucesivamente Sartre y Fanon, Foucault y Robbe-Grillet, y por último Guy Debord, cuya teoría del espectáculo nos introduce en un mundo contemporáneo donde el apego modernista a lo sublime se retira frente a un renovado culto de lo bello que, a juicio de Jameson, hoy no puede sino ser engañoso.

Los dos últimos artículos forman naturalmente un par. Los es-

critos de Jameson sobre la cultura posmoderna siempre han estado íntimamente informados por una percepción de las transformaciones económicas que la acompañan y le dan forma. Su trabajo teórico original sobre el posmodernismo fue estimulado por el clásico estudio de Ernest Mandel, *Late Capitalism*, en los años setenta. Ahora, en "Cultura y capital financiero" (1996), aprovecha notablemente *The Long Twentieth Century* de Giovanni Arrighi, mojón de los años noventa, para elaborar una manera muy nueva de ver mecanismos típicos del cine contemporáneo –aun subproductos significativos de la industria como los avances–. Del mismo modo, en "El ladrillo y el globo" (1997) se vale de la reciente investigación de Robert Fitch sobre la especulación con la tierra en Manhattan –*The Assassination of New York*– para realizar una meditación de largo alcance sobre las relaciones entre la renta del suelo y las formas arquitectónicas, bajo el influjo del "capital ficticio" de Marx, que termina con un viraje característicamente súbito y diestro hacia lo espectral en Hong Kong.

En una breve extensión, *El giro cultural* traza el movimiento de una de las principales inteligencias culturales de nuestra época, a la búsqueda de las formas mudables del mundo posmoderno. Pocos quedarán indiferentes ante sus resultados.

Perry Anderson
Abril de 1998

1
El posmodernismo y la sociedad de consumo

En la actualidad, el concepto de posmodernismo no se acepta y ni siquiera se entiende de manera generalizada. Parte de la resistencia que suscita puede deberse a la poca familiaridad con las obras que abarca, que pueden encontrarse en todas las artes: la poesía de John Ashbery, por ejemplo, así como la mucho más simple poesía conversacional que surgió de la reacción contra la compleja e irónica poesía modernista académica en los años sesenta; la reacción contra la arquitectura moderna y, en particular, contra los edificios monumentales del estilo internacional; los edificios pop y los cobertizos decorados celebrados por Robert Venturi en su manifiesto *Learning from Las Vegas*; Andy Warhol, el arte pop y el más reciente fotorrealismo; en música, la importancia de John Cage pero también la síntesis posterior de estilos clásicos y "populares" en compositores como Philip Glass y Terry Riley, y también el rock *punk* y *new wave* con grupos como Clash, Talking Heads y Gang of Four; en el cine, todo lo que se muestra de Godard –cine y video contemporáneos de vanguardia—, así como todo un nuevo estilo de películas comerciales o de ficción, que tiene su equivalente en las novelas contemporáneas, donde las obras de William Burroughs, Thomas Pynchon e Ishmael Reed por un lado, y la nueva novela francesa por el otro, también deben contarse entre las variedades de lo que puede denominarse posmodernismo.

Esta lista parecería aclarar dos cosas a la vez. Primero, la mayor parte de los posmodernismos antes mencionados surgen como

reacciones específicas contra las formas establecidas del alto modernismo, contra este o aquel alto modernismo dominante que conquistó la universidad, los museos, la red de galerías de arte y las fundaciones. Esos estilos antes subversivos y combatidos –el expresionismo abstracto; la gran poesía modernista de Pound, Eliot o Wallace Stevens; el estilo internacional (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe); Stravinsky; Joyce, Proust y Mann–, que nuestros abuelos consideraban escandalosos o chocantes, son para la generación que llega a las puertas en la década del sesenta el *establishment* y el enemigo: muertos, asfixiantes, canónicos, los monumentos cosificados que hay que destruir para hacer algo nuevo. Esto significa que habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como de altos modernismos, dado que las primeras son, al menos en su inicio, reacciones específicas y locales contra esos modelos. Esto, desde luego, no facilita la tarea de describir los posmodernismos como algo coherente, dado que la unidad de este nuevo impulso –si la tiene– no se da en sí mismo sino en el propio modernismo que procura desplazar.

El segundo rasgo de esta lista de posmodernismos es la desaparición de algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la antigua distinción entre la cultura superior y la así llamada cultura de masas o popular. Éste es tal vez el rumbo más inquietante de todos desde un punto de vista académico, que tradicionalmente tuvo un interés creado en la preservación de un ámbito de cultura superior o de elite contra el ambiente circundante de filisteísmo, de baratura y *kitsch*, series de televisión y cultura del *Reader's Digest*, y en la transmisión a sus iniciados de difíciles aptitudes de lectura, audición y visión. Pero muchos de los más recientes posmodernismos se han sentido fascinados, precisamente, por todo ese paisaje de publicidades y moteles, desnudistas de Las Vegas, programas de medianoche y cine de Hollywood de clase B y la así llamada paraliteratura con sus categorías de ediciones en rústica para aeropuertos: gótico y romántico, biografía popular, novela policial y de ciencia ficción o fantasía. Ya no "citan" esos

"textos" como podrían haberlo hecho un Joyce o un Mahler; los incorporan, a punto tal que el límite entre el arte elevado y las formas comerciales parece cada vez más difícil de trazar.

Un indicio un tanto diferente de esta desaparición de las más antiguas categorías de género y discurso puede encontrarse en lo que a veces se llama teoría contemporánea. Una generación atrás, había todavía un discurso técnico de la filosofía profesional –el gran sistema de Sartre o los fenomenólogos, la obra de Wittgenstein o la filosofía analítica o del lenguaje común–, junto al cual aún podía distinguirse el muy diferente discurso de las otras disciplinas académicas, de las ciencias políticas, por ejemplo, o de la sociología o la crítica literaria. Hoy en día, tenemos cada vez más una clase de escritura simplemente denominada "teoría" que es todas o ninguna de esas cosas al mismo tiempo. Este nuevo tipo de discurso, generalmente asociado con Francia y la así llamada teoría francesa, se difunde en forma creciente y señala el fin de la filosofía como tal. La obra de Michel Foucault, por ejemplo, ¿debe considerarse filosofía, historia, teoría social o ciencia política? Es indecidible, como hoy suelen decir, y mi sugerencia será que ese "discurso teórico" también debe incluirse entre las manifestaciones del posmodernismo.

Debo decir ahora algunas palabras sobre el uso apropiado de este concepto: no es simplemente un término para la descripción de un estilo determinado. También es –al menos en el uso que yo le doy– un concepto "periodizador" cuya función es correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, que a menudo se denomina eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo, o capitalismo multinacional. Este nuevo momento del capitalismo puede remontarse al auge de posguerra en los Estados Unidos, a fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, o al establecimiento de la Quinta República en Francia, en 1958. La década del sesenta es en muchos aspectos el

período transicional clave, en el que se establece el nuevo orden internacional (neocolonialismo, revolución verde, computación e información electrónica), que al mismo tiempo es barrido y sacudido por sus propias contradicciones internas y la resistencia externa. Quiero esbozar aquí algunos de los aspectos en que el nuevo posmodernismo expresa la verdad interior de ese reciente orden social emergente del capitalismo tardío, pero tendré que limitar la descripción a sólo dos de sus rasgos de importancia, que llamaré pastiche y esquizofrenia; éstos nos brindarán una oportunidad de percibir la especificidad de la experiencia posmodernista del espacio y el tiempo, respectivamente.

EL PASTICHE ECLIPSA LA PARODIA

Uno de los rasgos o prácticas más importantes del posmodernismo de hoy en día es el pastiche. Ante todo, debo explicar este término (procedente del lenguaje de las artes visuales), que la gente en general confunde con el fenómeno verbal relacionado denominado parodia o lo asimila a él. Tanto el pastiche como la parodia implican la imitación o, mejor aún, el remedo de otros estilos y, en particular, de sus manierismos y crispamientos estilísticos. Es evidente que la literatura moderna en general ofrece un campo muy rico para la parodia, dado que todos sus grandes escritores se definieron por la invención o producción de estilos más bien únicos: piénsese en la oración larga faulkneriana o la característica imaginería natural de D. H. Lawrence; en la singular forma de usar abstracciones de Wallace Stevens; también, en el manierismo de los filósofos, Heidegger por ejemplo, o Sartre; en los estilos musicales de Mahler o Prokofiev. Por diferentes que sean entre sí, todos estos estilos son comparables en lo siguiente: cada uno de ellos es completamente inconfundible; una vez que se lo aprende, es improbable que se lo confunda con algún otro.

Ahora bien, la parodia aprovecha el carácter único de estos es-

tilos y se apodera de sus idiosincrasias y excentricidades para producir una imitación que se burla del original. No voy a decir que el impulso satírico sea consciente en todas las formas de la parodia: en todo caso, un buen o un muy buen paródico tiene que tener cierta secreta simpatía por el original, así como un gran mimo debe tener la capacidad de ponerse en el lugar de la persona imitada. No obstante, el efecto general de la parodia –ya sea con simpatía o malicia– es poner en ridículo la naturaleza privada de esos manierismos estilísticos y su exceso y excentricidad con respecto a la forma en que la gente habla o escribe normalmente. Así, pues, detrás de cualquier parodia está en cierto modo la sensación de que hay una norma lingüística en contraste con la cual es posible burlarse de los estilos de los grandes modernistas.

¿Pero qué pasaría si uno ya no creyera en la existencia del lenguaje normal, del discurso corriente, de la norma lingüística (digamos, el tipo de claridad y capacidad comunicativa celebradas por Orwell en su famoso ensayo "Politics and the English Language" ["La política y la lengua inglesa"])? Podríamos pensarlo de este modo: tal vez la inmensa fragmentación y privatización de la literatura moderna –su explosión en una pléyade de estilos y manierismos privados distintivos– oculte tendencias más profundas y generales en el conjunto de la vida social. Supongamos que el arte moderno y el modernismo –lejos de ser un tipo de curiosidad estética especializada– en realidad se anticiparon a tendencias sociales en estos términos; supongamos que en las décadas correspondientes a la emergencia de los grandes estilos modernos la sociedad misma hubiera empezado a fragmentarse de ese modo: que cada grupo hubiese llegado a hablar un curioso lenguaje privado y de su propia cosecha, cada profesión hubiera desarrollado su código o idiolecto privados y, por último, cada individuo hubiese terminado por ser una especie de isla lingüística, separado de todos los demás. Pero en ese caso se habría desvanecido la posibilidad misma de cualquier norma lingüística en términos de la cual pudieran ridiculizarse los lenguajes privados y los estilos idiosincrásicos, y no tendríamos otra cosa que diversidad y heterogeneidad estilísticas.

Ése es el momento en que aparece el pastiche y la parodia se vuelve imposible. Aquél, como ésta, es la imitación de un estilo peculiar o único, el uso de una máscara estilística, discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de dicho remedo, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, la risa, esa sensación aún latente de que existe algo *normal* comparado con lo cual lo que se imita es más bien cómico. El pastiche es una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor: es a la parodia lo que esa curiosidad, la práctica moderna de una especie de ironía vacía, es a lo que Wayne Booth llama las ironías estables y cómicas del siglo XVIII.[1]

LA MUERTE DEL SUJETO

Pero ahora es necesario que pongamos una nueva pieza en este rompecabezas, que puede ayudarnos a explicar por qué el modernismo clásico es una cosa del pasado y por qué el posmodernismo tuvo que ocupar su lugar. Este nuevo componente es lo que en general se llama la "muerte del sujeto" o, para expresarlo en un lenguaje más convencional, el fin del individualismo como tal. Como hemos dicho, los grandes modernismos se basaban en la invención de un estilo personal, privado, tan inconfundible como nuestras huellas digitales e incomparable como nuestro propio cuerpo. Pero esto significa que en cierto modo la estética modernista está orgánicamente vinculada a la concepción de un yo y una identidad privada únicos, una personalidad y una individualidad únicas, presumiblemente generadores de su propia visión única del mundo y forjadores de su propio estilo único e inconfundible.

No obstante, hoy, desde numerosas y diferentes perspectivas, los teóricos sociales, los psicoanalistas y hasta los lingüistas, para no mencionar a quienes trabajan en el área de la cultura y el cambio cultural y formal, exploran la idea de que este tipo de individualismo e identidad personal es una cosa del pasado; que el viejo individuo o sujeto individualista está "muerto"; y que incluso podrían descri-

birse como ideológicos el concepto del individuo único y la base teórica del individualismo. De hecho, hay dos posiciones sobre todo esto, una de las cuales es más radical que la otra. La primera se conforma con decir: sí, hace mucho, en la era clásica del capitalismo competitivo, en el apogeo de la familia nuclear y el surgimiento de la burguesía como la clase social hegemónica, el individualismo y los sujetos individuales existían. Pero hoy, en la era del capitalismo corporativo, del así llamado hombre organizacional, de las burocracias tanto en las empresas como en el Estado, de la explosión demográfica, ese antiguo sujeto burgués individual ya no existe.

Hay también una segunda posición, la más radical de las dos, que podríamos denominar postestructuralista. Ésta agrega: el sujeto burgués individual no sólo es cosa del pasado sino que también es un mito; en realidad, y para empezar, nunca existió; nunca hubo sujetos autónomos de ese tipo. Antes bien, esta construcción era una mistificación filosófica y cultural que procuraba persuadir a la gente de que "tenían" sujetos individuales y poseían alguna identidad personal única.

En lo que nos atañe, no es particularmente importante decidir cuál de estas posiciones es correcta (o, mejor, cuál es más interesante y productiva). Lo que tenemos que retener de todo esto es, antes bien, un dilema estético: porque si la experiencia y la ideología del yo único, una experiencia e ideología que informaron la práctica estilística del modernismo clásico, están terminadas y acabadas, entonces ya no resulta claro qué se supone que están haciendo los artistas y los escritores del período actual. Lo evidente es simplemente que los modelos más antiguos –Picasso, Proust, T. S. Eliot– ya no funcionan (o son decididamente nocivos), dado que ya no hay nadie que tenga esa clase de mundo y de estilo privados únicos y pueda expresarlos. Y acaso ésta no sea meramente una cuestión "psicológica": también tenemos que tomar en cuenta el enorme peso de setenta u ochenta años del propio modernismo clásico. Es en este sentido, igualmente, que los escritores y artistas

de la hora actual no pueden ya inventar nuevos estilos y mundos: ya se han inventado; sólo son posibles una cantidad limitada de combinaciones; las singulares ya han sido pensadas. De modo que la importancia de toda la tradición estética modernista –hoy muerta– también "pesa como una pesadilla en el cerebro de los vivos", como dijo Marx en otro contexto.

De allí, una vez más, el pastiche: en un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario. Pero esto significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a referirse de un nuevo modo al arte mismo; más aún, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado.

LA MODA DE LA NOSTALGIA

Como esto puede parecer muy abstracto, quiero dar algunos ejemplos, uno de los cuales es tan omnipresente que contadas veces lo vinculamos a los tipos de rumbos en el arte elevado que discutimos aquí. Esta práctica particular del pastiche no pertenece a la cultura superior sino que se encuentra en gran parte en la cultura de masas, y en general se la conoce como "cine de la nostalgia" (lo que los franceses llaman elegantemente *la mode rétro*, la moda retrospectiva). Debemos concebir esta categoría de la manera más amplia. En sentido estrecho, sin duda, consiste meramente en películas sobre el pasado y momentos generacionales específicos de ese pasado. Así, uno de los filmes inaugurales de este nuevo "género" (si lo es) fue *Locura de verano* [*American Graffiti*],* de

* El título en castellano corresponde a la denominación con que estas películas se exhibieron en la Argentina (n. del t.).

George Lucas, que en 1973 se propuso recapturar la atmósfera y las peculiaridades estilísticas de los Estados Unidos de los años cincuenta: los Estados Unidos de la era Eisenhower. La gran película de Polanski, *Barrio chino* (*Chinatown*, 1974), hace algo similar para la década del treinta, lo mismo que *El conformista* (1969), de Bertolucci, para el contexto italiano y europeo del mismo período, la época fascista en Italia; etcétera. Podríamos seguir enumerando esta clase de películas durante un rato. ¿Pero por qué las llamamos pastiche? ¿No son, más bien, obras del género más tradicional conocido como film histórico, que pueden teorizarse con mayor facilidad si se extrapola esa otra forma bien conocida, la de la novela histórica?

Tengo razones para pensar que necesitamos nuevas categorías para dichas películas. Pero antes permítanme agregar algunas anomalías: supongamos que sugiero que *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) también es un film de la nostalgia. ¿Qué podría querer decir con ello? Me imagino que podemos coincidir en que no es una película histórica sobre nuestro pasado intergaláctico. Déjenme que lo exprese de manera un poco diferente: una de las experiencias culturales más importantes de las generaciones crecidas entre los años treinta y los cincuenta fue la de las series de los sábados a la tarde, del tipo Buck Rogers: villanos alienígenas, verdaderos héroes norteamericanos, heroínas en peligro, el rayo de la muerte o la caja del fin del mundo y la circunstancia crítica del final, cuya solución milagrosa se dejaba para el sábado siguiente. *La guerra de las galaxias* reinventa esa experiencia en la forma de un pastiche; la parodia de esas series no tiene sentido, dado que desaparecieron hace mucho. Lejos de ser una sátira inútil de dichas formas muertas, *La guerra de las galaxias* satisface un profundo (¿me atreveré a decir incluso reprimido?) anhelo de volver a experimentarlas: es un objeto complejo en el que en cierto primer nivel los niños y los adolescentes pueden tomar las aventuras sin rodeos, en tanto el público adulto está en condiciones de satisfacer un deseo más profundo y efectivamente

nostálgico de regresar a ese período anterior y vivir una vez más sus viejos y extraños artefactos estéticos. Así, este film es *metonímicamente* una película histórica o de nostalgia. A diferencia de *Locura de verano*, no reinventa una imagen del pasado en su totalidad vivida; antes bien, al reinventar la sensación y la forma de objetos artísticos característicos de un período anterior (las series), procura reavivar un sentimiento del pasado asociado a ellos. *Los cazadores del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), por su parte, ocupa aquí una posición intermedia: en algún nivel se refiere a los años treinta y cuarenta, pero en realidad también transmite metonímicamente ese período a través de sus característicos relatos de aventuras (que ya no son los nuestros).

Quiero analizar ahora otra anomalía que puede llevarnos más lejos en la comprensión del film nostálgico en particular y el pastiche en general. Esa anomalía se refiere a una película reciente llamada *Cuerpos ardientes* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981) que, como lo señalaron insistentemente los críticos, es una especie de remota *remake* de *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*, 1944). (El plagio alusivo y elusivo de intrigas anteriores también es, desde luego, un rasgo del pastiche.) Ahora bien, técnicamente *Cuerpos ardientes* no es una película nostálgica, dado que transcurre en un escenario contemporáneo, en un pequeño pueblo de Florida cercano a Miami. Por otro lado, esta contemporaneidad técnica es ciertamente de lo más ambigua: todos los créditos –siempre nuestra primera pista– están escritos en un estilo *art déco* de los años treinta, que no puede sino suscitar reacciones de nostalgia (en primer lugar en referencia a *Barrio chino*, sin duda, y luego más allá, a algún referente más histórico). Además, el estilo mismo del héroe es ambiguo: William Hurt es una nueva estrella pero no tiene nada del estilo distintivo de la generación precedente de superestrellas masculinas como Steve McQueen o Jack Nicholson o, mejor, su personaje es aquí una especie de mezcla de las características de éstos con un rol anterior, del tipo de los que en general se asocian con Clark Gable. De modo que también en este film todo

suscita una sensación tenuemente arcaica. El espectador empieza por preguntarse por qué esta historia, que podría haberse ambientado en cualquier lado, se sitúa en un pequeño pueblo de Florida, a pesar de su referencia contemporánea. Al cabo de un rato, uno comienza a darse cuenta de que el ámbito pueblerino tiene una crucial función estratégica: permite que la película prescinda de la mayoría de las señales y referencias que podríamos asociar con el mundo contemporáneo y la sociedad de consumo: los aparatos y artefactos, los edificios altos, el mundo objetal del capitalismo tardío. Técnicamente, entonces, sus objetos (los autos, por ejemplo) son productos de la década del ochenta, pero en el film todo conspira para desdibujar esa referencia contemporánea inmediata y hacer posible que también se lo reciba como una obra de la nostalgia –como un conjunto narrativo en algún indefinible pasado nostálgico, una eterna década del treinta, digamos, más allá de la historia–. Me parece enormemente sintomático comprobar que el estilo mismo de las películas de la nostalgia invade y coloniza incluso filmes de nuestros días con ambientaciones contemporáneas, como si, por alguna razón, no pudiéramos abordar hoy nuestro propio presente, como si nos hubiéramos vuelto incapaces de producir representaciones estéticas de nuestra experiencia actual. Pero si es así, se trata entonces de una terrible acusación contra el mismo capitalismo consumista o, como mínimo, un síntoma alarmante y patológico de una sociedad que ya no es capaz de enfrentarse con el tiempo y la historia.

Así, pues, volvemos a la cuestión de por qué el film de la nostalgia o pastiche debe considerarse diferente de la novela o la película históricas anteriores. También debería incluir en este análisis el mayor ejemplo literario de todo esto: las novelas de E. L. Doctorow, *Ragtime*, con su atmósfera fin de siglo, y *El lago*, en su mayor parte referida a nuestros años treinta. Pero, en mi opinión, sólo en apariencia se trata de novelas históricas. Doctorow es un artista serio y uno de los pocos novelistas genuinamente izquierdistas o radicales hoy vigentes. No es hacerle un mal servicio, sin

embargo, sugerir que sus relatos no representan tanto nuestro pasado histórico como nuestras ideas o estereotipos culturales acerca de él. La producción cultural ha sido llevada hacia el interior de la mente, dentro del sujeto monádico: éste ya no puede mirar directamente con sus propios ojos el mundo real en busca del referente sino que, como en la caverna de Platón, debe dibujar sus imágenes mentales del mundo sobre las paredes que lo confinan. Si queda aquí algún realismo, es el "realismo" surgido de la conmoción producida al captar ese confinamiento y comprender que, por las razones singulares que fueren, parecemos condenados a buscar el pasado histórico a través de nuestras propias imágenes y estereotipos populares del pasado, que en sí mismo queda para siempre fuera de nuestro alcance.

EL POSMODERNISMO Y LA CIUDAD

Ahora, antes de intentar proponer una conclusión un tanto más positiva, quiero esbozar el análisis de un edificio acabadamente posmoderno, una obra que en muchos aspectos es poco característica de esa arquitectura posmoderna cuyos principales nombres son Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves y más recientemente Frank Gehry, pero que a mi juicio ofrece algunas lecciones muy sorprendentes sobre la originalidad del espacio posmodernista. Permítanme ampliar la figura que recorrió las observaciones precedentes y hacerla aún más explícita: lo que propongo es la idea de que estamos aquí en presencia de algo así como una mutación en el mismo espacio edificado. Lo que quiero dar a entender es que nosotros mismos, los sujetos humanos que por casualidad entramos en este nuevo espacio, no hemos andado al mismo paso que esa evolución; hubo una mutación en el objeto, no acompañada hasta ahora por ningún proceso equivalente en el sujeto; no poseemos todavía el equipamiento perceptivo para ajustarnos a este nuevo hiperespacio, como lo llamaré, en parte porque nuestros hábitos en la

materia se formaron en ese tipo anterior de espacio que denominé el del alto modernismo. La arquitectura más reciente –como muchos de los otros productos culturales que mencioné en las observaciones precedentes– se yergue por lo tanto como algo parecido a un imperativo de desarrollar nuevos órganos a fin de expandir nuestros sentidos y nuestros cuerpos a ciertas nuevas dimensiones, hasta ahora inimaginables y acaso, en última instancia, imposibles.

EL BONAVENTURE HOTEL

El edificio cuyas características enumeraré aquí es el Westin Bonaventure Hotel, construido en el nuevo centro de Los Angeles por el arquitecto y urbanista John Portman, entre cuyas obras se incluyen los diversos Hyatt Regency, el Peachtree Center en Atlanta y el Renaissance Center en Detroit. Debo mencionar el aspecto populista de la defensa retórica del posmodernismo contra las austeridades elitistas (y utópicas) de los grandes modernismos arquitectónicos: en general se afirma, por un lado, que estos nuevos edificios son trabajos populares; y, por el otro, que respetan el carácter vernáculo del tejido urbano estadounidense. Vale decir que ya no intentan, como lo hicieron las obras maestras y monumentos del alto modernismo, insertar un nuevo lenguaje utópico, diferente, distintivo y elevado, en el chillón y comercial sistema de signos de la ciudad circundante, sino que, al contrario, procuran, con el uso de su léxico y su sintaxis, hablar ese mismo lenguaje que emblemáticamente se "ha aprendido de Las Vegas".

En el primero de estos aspectos, el Bonaventure de Portman confirma plenamente la afirmación: es un edificio popular, visitado con entusiasmo tanto por residentes locales como por turistas (aunque los otros edificios de Portman son aún más exitosos en este sentido). Sin embargo, la inserción populista en el tejido urbano es otra cuestión, y con ella comenzaremos. El Bonaventure tiene tres entradas: una por Figueroa y las otras dos a través de jardines ele-

vados del otro lado del hotel, levantado en la ladera que queda de la antigua Beacon Hill. Ninguna de ellas se parece a la vieja marquesina de hotel o la monumental *porte-cochère* con que los suntuosos edificios de otrora solían escenificar el paso de la calle al antiguo interior. Los ingresos al Bonaventure son, por decirlo así, laterales y más bien asuntos de puerta trasera: los jardines de la parte de atrás dan acceso al sexto piso de las torres, y aun allí hay que bajar un piso para encontrar el ascensor con el que se llega al *lobby*. Entretanto, lo que uno todavía siente la tentación de considerar como la entrada del frente, sobre Figueroa, nos da acceso, con equipaje y todo, al balcón del segundo piso, desde el cual hay que bajar por una escalera mecánica a la conserjería principal. Más sobre estos ascensores y escaleras mecánicas en unos momentos. Lo que quiero sugerir en primer lugar sobre estos accesos curiosamente no señalizados es que parecen haber sido impuestos por alguna nueva categoría de limitación que rige el espacio interior del hotel mismo (y esto por encima de las restricciones materiales con que Portman tuvo que trabajar). Creo que, junto con varios otros edificios posmodernos característicos, como el Beaubourg de París o el Eaton Center de Toronto, el Bonaventure aspira a ser un espacio total, un mundo completo, una especie de ciudad en miniatura (y querría agregar que a este nuevo espacio total corresponde una nueva práctica colectiva, un nuevo modo de moverse y congregarse por parte de los individuos, algo así como el ejercicio de una novedosa e históricamente original clase de hipermultitud). En este sentido, entonces, idealmente la miniciudad del Bonaventure de Portman no debería tener absolutamente ninguna entrada (dado que éstas son siempre las costuras que vinculan el edificio al resto de la ciudad que lo rodea), porque no desea ser parte de la ciudad sino más bien su equivalente y su reemplazo o sustituto. Sin embargo, esto no es posible ni práctico, desde luego, y de allí la deliberada subestimación y reducción de la función de entrada a su mínima expresión. Pero esta disyunción con respecto a la ciudad circundante es muy diferente de la de los grandes monumentos del estilo internacional:

en ellos, el acto de disyunción era violento, visible, y tenía una gran significación simbólica, como en los grandes *pilotis* de Le Corbusier, cuyo gesto separa radicalmente el nuevo espacio utópico de lo moderno del degradado y caído tejido urbano, al que con ello repudia explícitamente (aunque la apuesta de lo moderno era que ese nuevo espacio utópico, en la virulencia de su *Novum*, finalmente lo desplegara y transformara gracias al poder de su nuevo lenguaje espacial). El Bonaventure, sin embargo, se conforma con "dejar que el caído tejido urbano persista en su ser" (para parodiar a Heidegger); no se espera ni se desea ningún otro efecto –ninguna prototípica transformación utópica más amplia–.

A mi juicio, confirma este diagnóstico la gran superficie vidriada reflectante del hotel, cuya función podría interpretarse en principio como la del desarrollo de una temática de tecnología reproductiva. Ahora bien, en una segunda lectura, se podría hacer hincapié en la forma en que la superficie vidriada repele la ciudad que la rodea; una repulsión para la que tenemos analogías en los anteojos de sol reflectantes que hacen imposible que nuestro interlocutor nos vea los ojos, y con ello generan cierta agresividad hacia el Otro y poder sobre él. De una manera similar, la superficie vidriada suscita una disociación singular y deslocalizada del Bonaventure con respecto a su vecindario: ni siquiera es un exterior, en la medida en que cuando uno mira las paredes exteriores del hotel no puede ver el hotel mismo, sino únicamente las imágenes distorsionadas de todo lo que lo rodea.

Quiero decir ahora algunas palabras sobre escaleras mecánicas y ascensores. Dado su muy real lugar de privilegio en la arquitectura de Portman –en particular los últimos, que el artista ha denominado "esculturas cinéticas gigantescas" y que sin duda explican gran parte del espectáculo y el bullicio del interior de los hoteles, en especial en los Hyatt, donde trepan y caen incesantemente, como grandes linternas japonesas o góndolas–, y habida cuenta de una marcación y puesta en primer plano tan deliberadas por derecho propio, creo que hay que ver esos "movilizadores de gente"

(expresión del propio Portman, adaptada de Disney) como algo un poco más significativo que meras funciones y componentes de ingeniería. En todo caso, sabemos que la teoría arquitectónica reciente ha empezado a tomar préstamos del análisis narrativo en otros campos y a intentar ver nuestros trayectos físicos en esos edificios como narraciones o relatos virtuales, senderos dinámicos y paradigmas narrativos que, como visitantes, se nos pide que llenemos y completemos con nuestros propios cuerpos y movimientos. En el Bonaventure, sin embargo, encontramos un realce dialéctico de este proceso. Me parece que en él las escaleras mecánicas y los ascensores no sólo reemplazan en lo sucesivo el movimiento, sino que también, y sobre todo, se designan a sí mismos como nuevos signos y emblemas reflexivos del movimiento propiamente dicho (algo que resultará evidente cuando nos refiramos a lo que queda en este edificio de anteriores formas del movimiento, muy particularmente el propio caminar). Aquí, el paseo narrativo ha sido subrayado, simbolizado, reificado y reemplazado por una máquina transportadora que se convierte en el significante alegórico de esas antiguas caminatas que ya no se nos permite realizar por nuestra propia cuenta. Ésta es una intensificación dialéctica de la autorreferencialidad de toda la cultura moderna, que tiende a volcarse sobre sí misma y a designar como su contenido sus propias producciones culturales.

Me siento más perdido cuando se trata de transmitir la cosa misma, la experiencia del espacio que uno sobrelleva cuando baja de dichos dispositivos alegóricos en el *lobby* o atrio, con su gran columna central rodeada por un lago en miniatura, todo situado entre las cuatro torres residenciales simétricas con sus ascensores, y rodeado por balcones ascendentes rematados por una especie de azotea invernadero en el sexto nivel. Siento la tentación de decir que ese espacio hace que no podamos usar más el lenguaje del volumen o los volúmenes, dado que éstos son imposibles de captar. En efecto, gallardetes colgantes cubren este espacio vacío de tal manera que distraen sistemática y deliberadamente de cualquier

forma que pueda tener; en tanto una actividad constante da la sensación de que el vacío está aquí absolutamente colmado, que es un elemento dentro del cual uno mismo está inmerso, sin nada de esa distancia que antes permitía la percepción del espacio o el volumen. En este espacio, uno está metido hasta los ojos y el cuerpo; y si antes nos parecía que la supresión de la profundidad observable en la pintura o la literatura posmodernas sería necesariamente difícil de lograr en la arquitectura, tal vez ahora estemos dispuestos a ver esta desconcertante inmersión como su equivalente formal en el nuevo medio.

No obstante, la escalera mecánica y el ascensor son, en este contexto, contrarios dialécticos, y podemos sugerir que el glorioso movimiento de las góndolas elevadoras también es una compensación dialéctica de este espacio lleno del atrio: nos brinda la oportunidad de una experiencia espacial radicalmente diferente pero complementaria, la de lanzarse rápidamente hacia arriba a través del techo y afuera, a lo largo de una de las cuatro torres simétricas, con el referente, la misma ciudad de Los Angeles, extendida soberbia y hasta alarmantemente frente a nosotros. Pero aun este movimiento vertical está contenido: el ascensor nos lleva hasta una de esas confiterías giratorias en las que, sentados, se nos hace rotar pasivamente otra vez mientras se nos ofrece un espectáculo contemplativo de la ciudad misma, transformada ahora en sus propias imágenes por las ventanas de cristal a través de las que la vemos.

Permítanme concluir rápidamente todo esto volviendo al espacio central del *lobby* (con la observación, de paso, de que las habitaciones del hotel están visiblemente marginadas: los pasillos de las secciones residenciales son de techo bajo y oscuros, en verdad de lo más deprimentemente funcionales, en tanto uno se entera de que los cuartos –frecuentemente redecorados– son del peor gusto). El descenso es bastante dramático, ya que caemos verticalmente a través del techo hasta chapotear en el lago; lo que sucede cuando llegamos allí es otra cosa, que sólo puedo tratar de caracterizar como el remolino de una confusión, algo así como la venganza que

este espacio se toma contra quienes todavía procuran caminar por él. Dada la absoluta simetría de las cuatro torres, es casi imposible orientarse en ese *lobby*; hace poco, se instalaron señales direccionales con códigos de colores en un intento lastimoso, desesperado y bastante revelador por restaurar las coordenadas de un espacio más antiguo. Como resultado práctico más dramático de esta mutación consideraré el notorio dilema de los comerciantes situados en los distintos balcones: desde la inauguración misma del hotel, en 1977, resultó evidente que nadie podría encontrar ninguno de estos negocios, y aunque se ubicara la tienda buscada, era muy poco probable que uno tuviera la misma suerte en una segunda oportunidad; como consecuencia, los arrendatarios comerciales están desesperados y toda la mercadería rebajada a precios de liquidación. Cuando se recuerda que además de arquitecto, Portman es un empresario y urbanista millonario, un artista que a la vez es un capitalista por derecho propio, no puede dejar de sentirse que también aquí está involucrado algo que corresponde a un "retorno de lo reprimido".

Así, llego en definitiva a mi argumento principal: que esta ultimísima mutación en el espacio –el hiperespacio posmoderno– ha logrado trascender finalmente las capacidades del cuerpo humano individual para situarse, organizar perceptivamente su entorno inmediato y ubicar cognitivamente su posición en un mundo externo susceptible de cartografiarse. Ya he sugerido que esta alarmante disyunción entre el cuerpo y su medio ambiente edificado –que es a la perplejidad inicial del modernismo anterior lo que las velocidades de la nave espacial son a las del automóvil– puede erigirse en símbolo y análogo de ese dilema aún más agudo que es la incapacidad de nuestras mentes, al menos en la actualidad, para trazar un mapa de la gran red comunicacional global, multinacional y descentrada en que estamos atrapados como sujetos individuales.

LA NUEVA MÁQUINA

Pero como no ansío que el espacio de Portman se perciba como algo excepcional o bien aparentemente marginado y especializado en el ocio a la manera de Disneylandia, me gustaría, de pasada, yuxtaponer este complaciente y entretenido (aunque desconcertante) espacio de tiempo libre a su análogo en un área muy diferente, a saber, el espacio de la guerra posmoderna, en particular como lo evoca Michael Herr en su gran libro sobre la experiencia de Vietnam, *Despachos de guerra*. Las extraordinarias innovaciones lingüísticas de esta obra pueden considerarse posmodernas en la manera ecléctica en que su lenguaje fusiona impersonalmente toda una gama de idiolectos colectivos contemporáneos, muy en particular los lenguajes del rock y los negros, pero cuya fusión es dictada por problemas de contenido. La primera y terrible guerra posmodernista no puede contarse mediante ninguno de los paradigmas tradicionales de la novela o la película bélicas; en rigor de verdad, ese derrumbe de todos los paradigmas narrativos previos, junto con el de cualquier lenguaje compartido a través del cual un veterano pueda transmitir semejante experiencia, se cuenta entre los principales temas del libro y puede decirse que da acceso al ámbito de una reflexividad completamente novedosa. Aquí, la descripción que hace Benjamin de Baudelaire y del surgimiento del modernismo a partir de una nueva experiencia de la tecnología urbana que trasciende todos los hábitos anteriores de la percepción corporal, es a la vez singularmente pertinente y singularmente anticuada, a la luz de este nuevo y virtualmente inimaginable salto cuántico en la alienación tecnológica:

> Él era un blanco móvil sobreviviente abonado, un verdadero hijo de la guerra, porque excepto en las raras ocasiones en que quedabas inmovilizado o varado, el sistema estaba preparado para mantenerte en movimiento, si eso era lo que creías querer. Como técnica para seguir con vida parecía tener tanto sentido como cualquier otra cosa, siempre que, desde luego, estuvieras allí, para empezar, y quisieras verlo de

cerca; en un principio, la cosa era segura y normal, pero a medida que progresaba formaba un cono, porque cuanto más te movías más veías, cuanto más veías más te arriesgabas a más cosas además de la muerte y la mutilación, y cuanto más te arriesgabas a eso más tendrías que largar algún día como "sobreviviente". Algunos de nosotros nos movíamos en la guerra de aquí para allá como locos, hasta que ya no podíamos ver en qué rumbo nos llevaba la carrera, sólo la guerra en toda su superficie con una penetración ocasional e inesperada. Mientras pudiéramos tomar helicópteros como si fueran taxis, hacían falta un verdadero agotamiento, una depresión cercana al *shock* o una docena de pipas de opio para mantenernos siquiera aparentemente en calma, pero dentro de nuestro pellejo seguíamos corriendo de un lado a otro como si algo nos persiguiera, ja, ja, *La vida loca.** En los meses siguientes a mi regreso, los cientos de helicópteros en que había volado empezaron a juntarse hasta formar un metahelicóptero colectivo, y en mi mente era lo más sexy que había; salvador-destructor, proveedor-derrochador, mano derecha-mano izquierda, ágil, fluido, cauto y humano; acero caliente, aceite, cincha de lona saturada de jungla, el sudor que se enfría y vuelve a calentarse, un cassette de rock-and-roll en un oído y el fuego de la ametralladora de la puerta en el otro, combustible, calor, vitalidad y muerte, la muerte misma, apenas una intrusa.[2]

En esta nueva máquina que, a diferencia de la anterior maquinaria modernista de la locomotora o el avión, no representa el movimiento sino que sólo puede representarse *en movimiento*, se concentra algo del misterio del nuevo espacio posmodernista.

LA ESTÉTICA DE LA SOCIEDAD DE CONSUMO

Como conclusión, debo tratar ahora de caracterizar la relación de esta clase de producción cultural con la vida social de este país en nuestros días. Éste será también el momento de abordar la principal objeción a conceptos del posmodernismo del tipo de los que

* En español en el original (n. del t.).

he esbozado aquí: a saber, que los rasgos que enumeramos no son nuevos en absoluto sino que caracterizaron en abundancia el modernismo propiamente dicho o lo que yo llamo alto modernismo. Después de todo, ¿no estaba Thomas Mann interesado en la idea del pastiche, y no es el capítulo "Los bueyes del sol", del *Ulises* de Joyce, su más obvia realización? ¿No puede acaso incluirse a Flaubert, Mallarmé y Gertrude Stein en un tratamiento de la temporalidad posmodernista? ¿Qué hay de novedoso en todo esto? ¿Realmente necesitamos el concepto de posmodernismo?

Un tipo de respuesta a esta cuestión plantearía todo el problema de la periodización y cómo un historiador (literario o de otro ámbito) postula una ruptura radical entre dos períodos en lo sucesivo distintos. Debo limitarme a la sugerencia de que las rupturas radicales entre períodos no implican en general cambios totales de contenido sino más bien la reestructuración de cierta cantidad de elementos ya dados: rasgos que en un período o sistema anterior estaban subordinados ahora pasan a ser dominantes, y otros que habían sido dominantes se convierten en secundarios. En este sentido, todo lo que hemos descripto aquí puede encontrarse en períodos anteriores y muy en particular en el modernismo propiamente dicho. Mi argumento es que hasta el día de hoy esas cosas fueron rasgos secundarios o menores del arte modernista, marginales y no centrales, y que estamos ante algo nuevo cuando se convierten en los rasgos centrales de la producción cultural.

Pero puedo sostenerlo más concretamente si me refiero a la relación entre producción cultural y vida social en general. El modernismo anterior o clásico era un arte de oposición; surgió en la sociedad empresarial de la edad dorada como escandaloso y ofensivo para el público de clase media: feo, disonante, bohemio, sexualmente chocante. Era algo de lo que había que burlarse (cuando no se llamaba a la policía para que confiscara los libros o clausurara las exposiciones): una ofensa al buen gusto y al sentido común o, como lo habrían expresado Freud y Marcuse, un desafío provocador a los principios de realidad y representación imperan-

tes en la sociedad de clase media de principios del siglo XX. En general, el modernismo no iba muy bien con el apiñamiento de muebles y los tabúes morales victorianos o las convenciones de la sociedad educada. Lo cual significa decir que cualquiera haya sido el contenido explícito de los grandes altos modernismos, éstos siempre eran, en algún aspecto mayormente implícito, peligrosos y explosivos, subversivos del orden establecido.

Si volvemos entonces de improviso a nuestros días, podemos apreciar la inmensidad de los cambios culturales que se han producido. Joyce y Picasso no sólo ya no son extravagantes y repulsivos, sino que se han convertido en clásicos y hoy nos parecen un tanto realistas. Entretanto, hay muy poco en la forma o el contenido del arte contemporáneo que la sociedad actual considere intolerable y escandaloso. Esta sociedad toma nota sin reparos de las formas más ofensivas de este arte –el rock *punk*, digamos, o lo que se denomina material sexualmente explícito–, que son comercialmente exitosas, a diferencia de las producciones del alto modernismo anterior. Pero esto significa que aunque el arte contemporáneo tenga los mismos rasgos formales de éste, modificó no obstante su posición dentro de nuestra cultura de manera fundamental. Por lo pronto, la producción de mercancías y en particular nuestra ropa, muebles, edificios y otros artefactos están hoy íntimamente vinculados a cambios estilísticos derivados de la experimentación artística; nuestra publicidad, por ejemplo, es alimentada por el modernismo en todas las artes y resulta inconcebible sin él. Por otro lado, los clásicos del alto modernismo forman hoy parte del así llamado canon y se enseñan en colegios y universidades, lo que al mismo tiempo los vacía de toda su antigua capacidad subversiva. En efecto, una forma de señalar la ruptura entre los períodos y de fechar el surgimiento del posmodernismo debe encontrarse precisamente allí: en el momento (principios de los años sesenta, cabría suponer) en que la posición del alto modernismo y su estética dominante quedó establecida en la academia y de allí en más toda una nueva generación de poetas, pintores y músicos los sintieron como académicos.

Pero también se puede llegar a la ruptura desde el otro lado, y describirla en términos de períodos de la vida social reciente. Como he sugerido, tanto marxistas como no marxistas coinciden en la impresión general de que en algún momento posterior a la Segunda Guerra Mundial empezó a surgir un nuevo tipo de sociedad (diversamente descripta como sociedad postindustrial, capitalismo multinacional, sociedad de consumo, sociedad de los medios, etcétera). Nuevos tipos de consumo; obsolescencia planificada; un ritmo cada vez más rápido de cambios en la moda y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y los medios en general a lo largo de toda la sociedad en una medida hasta ahora sin paralelo; el reemplazo de la antigua tensión entre el campo y la ciudad, el centro y la provincia, por el suburbio y la estandarización universal; el desarrollo de las grandes redes de supercarreteras y la llegada de la cultura del automóvil: éstos son algunos de los rasgos que parecerían marcar una ruptura radical con la sociedad de la preguerra en que el alto modernismo todavía era una fuerza subterránea.

Creo que la emergencia del posmodernismo está estrechamente relacionada con la de este nuevo momento del capitalismo tardío consumista o multinacional. Creo, también, que sus rasgos formales expresan en muchos aspectos la lógica más profunda de este sistema social en particular. Sólo podré mostrarlo, sin embargo, en el caso de un gran tema: a saber, la desaparición del sentido de la historia, el modo en que todo nuestro sistema social contemporáneo empezó a perder poco a poco su capacidad de retener su propio pasado y a vivir en un presente perpetuo y un cambio permanente que anula tradiciones como las que, de una manera o de otra, toda la información social anterior tuvo que preservar. Baste pensar en el agotamiento mediático de las noticias: cómo Nixon y más aún Kennedy son figuras de un hoy remoto pasado. Uno siente la tentación de decir que la función misma de los medios noticiosos es relegar lo más rápidamente posible en el pasado esas experiencias históricas recientes. La función informativa de los medios se-

ría entonces ayudarnos a olvidar y actuar como los agentes y mecanismos mismos de nuestra amnesia histórica.

Pero en ese caso, los dos rasgos del posmodernismo en los que me extendí aquí –la transformación de la realidad en imágenes, la fragmentación del tiempo en series de presentes perpetuos– son extraordinariamente consonantes con este proceso. Mi conclusión en este punto debe adoptar la forma de una pregunta sobre el valor crítico del arte más reciente. Hay cierta coincidencia en sostener que el modernismo anterior funcionó contra su sociedad de una manera que se describe diversamente como crítica, negativa, contestataria, subversiva, opositora y cosas por el estilo. ¿Puede afirmarse algo parecido sobre el posmodernismo y su momento social? Hemos visto que en un aspecto el posmodernismo copia o reproduce –refuerza– la lógica del capitalismo consumista; la cuestión más importante es si en algún otro aspecto se resiste a esa lógica. Pero es una cuestión que debemos dejar abierta.

NOTAS

1. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Irony*, Chicago, 1975.

2. Michael Herr, *Dispatches*, Nueva York, 1977, págs. 8-9 [traducción castellana: *Despachos de guerra*, Barcelona, Anagrama].

2
Teorías de lo posmoderno

El problema del posmodernismo –para empezar, si realmente existe, cómo deben describirse sus características fundamentales, si su *concepto* mismo es de alguna utilidad o si, al contrario, se trata de una mistificación– es a la vez estético y político. Siempre es posible demostrar que las diversas posiciones que pueden adoptarse lógicamente sobre él, cualesquiera sean los términos en que se expresen, articulan visiones de la historia en las que la evaluación del momento social en que hoy vivimos es el objeto de una afirmación o un repudio esencialmente políticos. En efecto, la premisa misma que posibilita el debate gira en torno de un supuesto inicial, estratégico, acerca de nuestro sistema social: conceder alguna originalidad histórica a una cultura posmodernista es también afirmar implícitamente cierta diferencia estructural radical entre lo que a veces se llama sociedad de consumo y los momentos anteriores del capitalismo del que surgió.

Las diversas posibilidades lógicas, sin embargo, están necesariamente vinculadas a la asunción de una posición en la otra cuestión inscripta en la designación misma del posmodernismo, a saber, la evaluación de lo que ahora hay que llamar alto modernismo o modernismo clásico. En efecto, cuando hacemos algún inventario inicial de los variados artefactos culturales que podrían caracterizarse plausiblemente como posmodernos, es grande la tentación de buscar el "parecido de familia" de esos estilos y productos heterogéneos no en sí mismos, sino en cierto impulso y estética co-

munes del alto modernismo contra los que todos ellos, de una u otra manera, reaccionan.

Los debates arquitectónicos, las discusiones inaugurales del posmodernismo como estilo, tienen sin embargo el mérito de hacer ineludible la resonancia política de estos problemas aparentemente estéticos y permitir que se la pueda detectar en las discusiones a veces más codificadas o veladas de las otras artes. En términos globales, de la diversidad de pronunciamientos recientes sobre el tema pueden destacarse cuatro posiciones generales sobre el posmodernismo; no obstante, aun este esquema o *combinatoria* relativamente clara se complica todavía más debido a que uno tiene la impresión de que cada una de estas posibilidades es susceptible de una expresión políticamente progresista o políticamente reaccionaria (hablando ahora desde una perspectiva marxista o, más en general, izquierdista).

Por ejemplo, se puede saludar la llegada del posmodernismo desde un punto de vista esencialmente antimodernista.[1] Una generación un tanto anterior de teóricos (muy en particular Ihab Hassan) ya parece haber hecho algo así al abordar la estética posmodernista en términos de una temática más propiamente postestructuralista (el ataque de *Tel Quel* a la ideología de la representación, el "fin de la metafísica occidental" heideggeriano o derridiano), donde lo que todavía contadas veces se denomina posmodernismo (véase la profecía utópica al final de *El orden de las cosas*, de Foucault) es saludado como la llegada de una manera completamente nueva de pensar y ser en el mundo. Pero como la celebración de Hassan también incluye varios de los más extremos monumentos del alto modernismo (Joyce, Mallarmé), ésta sería una postura relativamente más ambigua si no fuera por la celebración concomitante de una nueva alta tecnología de la información que señala la afinidad entre esas evocaciones y la tesis política de una sociedad propiamente "postindustrial".

Todo lo cual pierde en gran medida su ambigüedad en *From Bauhaus to Our House*, de Tom Wolfe, un libro en otros aspectos

no distinguido sobre los debates arquitectónicos recientes de un escritor cuyo propio nuevo periodismo constituye en sí mismo una de las variedades del posmodernismo. Lo interesante y sintomático de este libro, sin embargo, es la ausencia de toda celebración utópica de lo posmoderno y, mucho más llamativo, el odio apasionado hacia lo moderno que respira a través del sarcasmo *camp*, por otra parte obligatorio, de la retórica; y ésta no es una pasión novedosa, sino anticuada y arcaica. Es como si el horror original de los primeros espectadores de clase media ante el surgimiento mismo de lo moderno –los primeros Le Corbusier, tan blancos como las primeras catedrales recién construidas del siglo XII, las primeras escandalosas cabezas de Picasso con dos ojos en un perfil como un rodaballo, la pasmosa "oscuridad" de las primeras ediciones de *Ulises* o *La tierra baldía*–, esa repugnancia de los filisteos originales, *Spießbürger*, burgueses o Babbits de Main Street,* hubiera vuelto repentinamente a la vida e infundido a los recientes críticos del modernismo un espíritu ideológicamente muy diferente cuyo efecto, en líneas generales, consiste en reanimar en el lector una simpatía igualmente arcaica por los impulsos anti clase media prototípicos y utópicos de un hoy extinto alto modernismo. La diatriba de Wolfe propone así un ejemplo de manual de la manera en que un repudio teórico razonado y contemporáneo de lo moderno –gran parte de cuya fuerza progresista emana de un nuevo sentido de lo urbano y una experiencia hoy considerable de la destrucción de formas anteriores de vida comunal y urbana en nombre de una ortodoxia alto modernista– puede ser diestramente reapropiado y obligado a ponerse al servicio de una política cultural explícitamente reaccionaria.

Estas posiciones –antimoderna, proposmoderna– encuentran en-

* Babbitt, protagonista de la novela homónima de Sinclair Lewis. Se da ese nombre a la persona autosatisfecha que adopta sin dudar los ideales conformistas de la clase media (n. del t.).

tonces su contrapartida e inversión estructural en un grupo de contraproposiciones cuyo objetivo es desacreditar la mala calidad e irresponsabilidad de lo posmoderno en general por medio de una reafirmación del impulso auténtico de una tradición alto modernista todavía considerada viva y vital. Los manifiestos gemelos de Hilton Kramer en el número inicial de su revista, *The New Criterion*, enuncian con vigor estas opiniones, que contrastan la responsabilidad moral de las "obras maestras" y monumentos del modernismo clásico con la irresponsabilidad y superficialidad fundamentales de un posmodernismo asociado con lo *camp* y la "jocosidad", de lo cual el estilo de Wolfe es un ejemplo maduro y notorio.

Lo más paradójico es que políticamente Wolfe y Kramer tienen mucho en común, y parecería haber cierta inconsistencia en la forma en que el segundo debe procurar erradicar de la "suma seriedad" de los clásicos de lo moderno su postura fundamentalmente anti clase media y la pasión protopolítica que informa el repudio, por parte de los grandes modernistas, de los tabúes victorianos y la vida familiar, la mercantilización y la creciente asfixia de un capitalismo desacralizador, desde Ibsen hasta Lawrence y desde Van Gogh hasta Jackson Pollock. Si bien señaladamente inconvincente, el ingenioso intento de Kramer de asimilar esta postura ostensiblemente antiburguesa de los grandes modernistas a la "oposición leal" secretamente alimentada, por medio de fundaciones y subsidios, por la burguesía misma, con seguridad es posible en sí mismo gracias a las contradicciones de la política cultural del modernismo propiamente dicho, cuyas negaciones dependen de la persistencia de lo que repudian, y mantienen –cuando no alcanzan cierta genuina autoconciencia política (cosa que, en rigor de verdad, ocurre en muy contadas ocasiones, por ejemplo en Brecht)– una relación simbiótica con el capital.

Sin embargo, es más fácil entender en este caso la movida de Kramer cuando se aclara el proyecto político de *The New Criterion*; porque la misión de la revista es evidentemente erradicar los años sesenta y lo que queda de su legado, destinar todo ese perío-

do a la clase de olvido que los años cincuenta pudieron idear para los treinta o los veinte para la rica cultura política de la época previa a la Primera Guerra Mundial. *The New Criterion*, por lo tanto, se inscribe en el esfuerzo, vigente y en acción hoy por doquier, por construir alguna nueva contrarrevolución cultural conservadora, cuyos términos oscilan desde lo estético hasta la defensa última de la familia y la religión. Es paradójico, en consecuencia, que este proyecto esencialmente político deba deplorar de manera explícita la omnipresencia de la política en la cultura contemporánea, una infección ampliamente difundida durante la década del sesenta pero a la que Kramer hace responsable de la imbecilidad moral del posmodernismo de nuestro propio período.

El problema del operativo –naturalmente indispensable, desde el punto de vista conservador– es que, por cualquier razón, su retórica de papel moneda no parece haber sido respaldada por el sólido oro del poder estatal, como sucedió con el macartismo o durante el período de las incursiones de Palmer. Al parecer, el fracaso de la Guerra de Vietnam hizo imposible, al menos por el momento, el ejercicio desnudo del poder represivo,[2] y dotó a los años sesenta de una persistencia en la memoria y la experiencia colectivas que no les fue dado conocer a las tradiciones de los años treinta o del período anterior a la Primera Guerra Mundial. La "revolución cultural" de Kramer, por ende, tiende la mayoría de las veces a caer en una endeble y sentimental nostalgia por la década del cincuenta y la era Eisenhower.

A la luz de lo que se ha demostrado para un grupo anterior de posiciones sobre el modernismo y el posmodernismo, no sorprenderá que, a pesar de la ideología abiertamente conservadora de esta segunda evaluación de la escena cultural contemporánea, también pueda adueñarse del último lo que con seguridad es una línea mucho más progresista sobre el tema. Estamos en deuda con Jürgen Habermas[3] por su dramática inversión y rearticulación de lo que sigue siendo la afirmación del valor supremo de lo moderno y el repudio de la teoría y la práctica del posmodernismo. Para Habermas,

sin embargo, el vicio de éste consiste de manera muy central en su función políticamente reaccionaria, como intento de desacreditar en todas partes un impulso modernista que él mismo asocia con la Ilustración burguesa y su espíritu todavía universalizador y utópico. Con el propio Adorno, Habermas trata de rescatar y reconmemorar lo que ambos ven como el poder esencialmente negativo, crítico y utópico de los grandes altos modernismos. Por otro lado, su intento de asociar estos últimos con el espíritu del iluminismo del siglo XVIII marca en efecto una ruptura decisiva con la sombría *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, en la que se dramatiza el *ethos* científico de los *philosophes* como una voluntad descarriada de poder y dominación sobre la naturaleza, y su programa desacralizador como el primer paso en el desarrollo de una cosmovisión cabalmente instrumentalizante que conducirá directamente a Auschwitz. Esta muy llamativa divergencia puede explicarse por la visión de la historia que tiene Habermas, que procura mantener la promesa del "liberalismo" y el contenido esencialmente utópico de la primera ideología burguesa universalizadora (igualdad, derechos civiles, humanitarismo, libertad de expresión y medios de comunicación abiertos) a pesar del fracaso en la realización de esos ideales en el desarrollo del propio capitalismo.

En cuanto a los términos estéticos del debate, sin embargo, no será adecuado responder a la resucitación de lo moderno que encara Habermas con una mera certificación empírica de su extinción. Es necesario que tomemos en cuenta la posibilidad de que la situación nacional en que aquél piensa y escribe sea bastante diferente de la nuestra: por lo pronto, el macartismo y la represión son realidades en la República Federal Alemana de hoy, y la intimidación intelectual de la izquierda y el silenciamiento de una cultura izquierdista (que la derecha alemana occidental asocia en gran medida con el "terrorismo") han sido en líneas generales un operativo mucho más exitoso que en cualquier otro lugar de Occidente.[4] El triunfo de un nuevo macartismo y de la cultura del *Spießbürger* y el filisteísmo sugiere la posibilidad de que en esta situación nacio-

nal particular, Habermas bien pueda tener razón y las formas anteriores del alto modernismo aún conserven algo del poder subversivo que perdieron en otras partes. En ese caso, también es posible que un posmodernismo que procure debilitar y socavar ese poder merezca claramente su diagnóstico ideológico en un plano local, aunque la evaluación no sea generalizable.

Ambas posiciones previas –antimoderno/proposmoderno y promoderno/antiposmoderno– se caracterizan por la aceptación del nuevo término, que equivale a un acuerdo sobre la naturaleza fundamental de cierta ruptura decisiva entre los momentos moderno y posmoderno, independientemente de la evaluación que se haga de éstos. Quedan, sin embargo, dos últimas posibilidades lógicas, que dependen del repudio de cualquier concepción de dicha ruptura histórica y, por lo tanto, cuestionan implícita o explícitamente la utilidad de la categoría misma de posmodernismo. En cuanto a las obras asociadas con éste, volverán a asimilarse luego al modernismo clásico propiamente dicho, de modo que lo "posmoderno" se convierte en poco más que la forma asumida por lo auténticamente moderno en nuestro período, y una mera intensificación dialéctica del antiguo impulso modernista hacia la innovación. (Debo omitir en este punto otra serie de debates, en gran medida académicos, en que se pone en cuestión la continuidad misma del modernismo tal como se la reafirma aquí, debido a cierta sensación más vasta de la continuidad profunda del romanticismo desde el siglo XVIII en adelante, y del que tanto lo moderno como lo posmoderno se verán como meras etapas orgánicas.)

Así, las dos posiciones finales sobre el tema prueban ser en el plano lógico una evaluación positiva y negativa, respectivamente, de un posmodernismo ahora asimilado a la tradición del alto modernismo. De tal modo, Jean-François Lyotard propone que su propio compromiso vital con lo nuevo y lo emergente, con una producción cultural contemporánea o poscontemporánea hoy ampliamente caracterizada como "posmoderna", se comprenda como parte integrante de una reafirmación de los auténticos altos moder-

nismos anteriores, en una vena muy similar a la de Adorno.[5] El ingenioso giro o viraje de su propuesta implica la proposición de que algo llamado posmodernismo no *sigue* al alto modernismo propiamente dicho, como su producto residual, sino que, antes bien, precisamente lo *precede* y lo prepara, de modo que los posmodernismos contemporáneos que nos rodean pueden verse como la promesa del retorno y la reinvención, la reaparición triunfante, de algún nuevo alto modernismo dotado de su antiguo poder y nueva vida. Ésta es una postura profética cuyos análisis giran en torno del empuje antirrepresentacional del modernismo y el posmodernismo. Las posiciones estéticas de Lyotard, sin embargo, no pueden evaluarse de manera adecuada en términos estéticos, dado que lo que las informa es una concepción esencialmente social y política de un nuevo sistema social más allá del capitalismo clásico (nuestra vieja amiga, la "sociedad posindustrial"): en ese sentido, la visión de un modernismo regenerado es inseparable de cierta fe profética en las posibilidades y la promesa de la misma nueva sociedad en pleno surgimiento.

La inversión negativa de esta posición implicará entonces claramente un repudio ideológico del modernismo de un tipo que, es de imaginar, podría ir desde el viejo análisis de Lukács de las formas modernistas como reproducción de la reificación de la vida social capitalista, hasta algunas de las más elocuentes críticas del alto modernismo de nuestros días. Sin embargo, lo que distingue esta posición final de los antimodernismos ya esbozados antes es que no habla desde la seguridad de la afirmación de cierta nueva cultura posmodernista sino que incluso ve más bien a ésta como una mera degeneración de los impulsos ya estigmatizados del alto modernismo propiamente dicho. Esta posición particular, quizá la más sombría de todas y la más implacablemente negativa, puede verificarse de manera vívida en las obras de Manfredo Tafuri, historiador veneciano de la arquitectura, cuyos extensos análisis[6] constituyen un vigoroso enjuiciamiento de lo que hemos denominado los impulsos "protopolíticos" del alto modernismo (la susti-

tución "utópica" de la política propiamente dicha por la política cultural, la vocación de transformar el mundo transformando sus formas, espacio o lenguaje). Tafuri, sin embargo, no es menos duro en su anatomía de la vocación negativa, demistificadora, "crítica" de los diversos modernismos, cuya función lee como una especie de "astucia hegeliana de la historia", por la cual las tendencias instrumentalizadoras y desacralizadoras del capital mismo se realizan en última instancia, justamente, a través de esa obra de demolición de los pensadores y artistas del movimiento moderno. Por lo tanto, el "anticapitalismo" de éstos termina por sentar las bases de la organización y el control burocráticos "totales" del capitalismo tardío, y es lógico que Tafuri concluya postulando la imposibilidad de toda transformación radical de la cultura antes de que se produzca una transformación radical de las propias relaciones sociales.

Me parece que aquí se mantiene la ambivalencia política demostrada en las dos posiciones anteriores, pero *dentro* de las posturas de estos dos muy complejos pensadores. A diferencia de muchos de los teóricos antes mencionados, tanto Tafuri como Lyotard son figuras explícitamente políticas con un compromiso franco con los valores de una tradición revolucionaria anterior. Es evidente, por ejemplo, que el combativo respaldo de Lyotard al valor supremo de la innovación estética debe entenderse como la representación de cierto tipo de postura revolucionaria, en tanto que todo el marco conceptual de Tafuri es en gran medida coherente con la tradición marxista clásica. No obstante, ambos también pueden reescribirse implícitamente, y más abiertamente en determinados momentos estratégicos, en términos de un posmarxismo que al final resulta indistinguible del antimarxismo propiamente dicho. Lyotard, por ejemplo, procuró distinguir muchas veces su estética "revolucionaria" de los anteriores ideales de la revolución política, que considera stalinistas o arcaicos e incompatibles con las condiciones del nuevo orden social postindustrial; mientras que la apocalíptica noción de Tafuri de la revolución social total implica una

concepción del "sistema total" del capitalismo que, en un período de despolitización y reacción, no puede sino estar fatalmente condenada a la clase de desaliento que tantas veces condujo a los marxistas a una completa renuncia a la política (vienen a la mente Horkheimer y Merleau-Ponty, junto con muchos de los ex trotskistas de los años treinta y cuarenta y los ex maoístas de los años sesenta y setenta).

El esquema combinatorio antes esbozado puede ahora representarse sintéticamente de la siguiente manera, en que los más y los menos designan las funciones políticamente progresistas o reaccionarias de las posiciones en cuestión.

	ANTIMODERNISTAS	PROMODERNISTAS
PROPOSMODERNISTAS	Wolfe – Jencks +	Lyotard { + / – }
ANTIPOSMODERNISTAS	Tafuri { – / + }	Kramer – Habermas +

Con estas observaciones cerramos el círculo y podemos volver ahora al contenido político potencial más positivo de la primera posición de marras, y en particular a la cuestión de cierto impulso *populista* en el posmodernismo, el mérito de cuyo señalamiento corresponde a Charles Jencks (pero también a Venturi y otros) –una cuestión que nos permitirá igualmente tratar de una manera un poco más adecuada el pesimismo absoluto del propio marxismo de Tafuri–. Lo que primero debe observarse, sin embargo, es que la mayoría de las posiciones políticas que, según hemos comprobado, informan lo que las más de las veces se efectúa como un debate estético,

son en realidad posturas moralizantes que procuran elaborar juicios definitivos sobre el fenómeno del posmodernismo, ya se lo estigmatice como corrupto o bien se lo salude como una forma de innovación cultural y estéticamente saludable y positiva. Pero un análisis auténticamente histórico y dialéctico de dichos fenómenos –en especial cuando es una cuestión de la hora actual y de la historia en que existimos y luchamos– no puede darse el empobrecido lujo de tales juicios moralizantes absolutos: la dialéctica está "más allá del bien y del mal" en el sentido de que es fácil tomar partido, y de allí el glacial e inhumano espíritu de su visión histórica (algo por lo cual el sistema original de Hegel ya había perturbado a sus contemporáneos). El asunto es que estamos *dentro* de la cultura del posmodernismo a tal extremo que su repudio facilista es tan imposible como complaciente y corrupta es cualquier celebración igualmente facilista de ella. Cabría pensar que en la actualidad, el juicio ideológico sobre el posmodernismo implica necesariamente un juicio tanto sobre nosotros mismos como sobre los artefactos en cuestión; tampoco es posible captar adecuadamente todo un período histórico como el nuestro por medio de juicios morales globales o sus equivalentes un tanto degradados, los diagnósticos psicológicos populares. De acuerdo con la perspectiva marxista clásica, las semillas del futuro ya existen en el presente y deben liberarse conceptualmente de él, tanto mediante el análisis como a través de la praxis política (en una frase sorprendente, Marx señaló una vez que los trabajadores de la Comuna de París *"no tenían ideales a realizar"*; simplemente procuraban liberar de las anteriores relaciones sociales capitalistas las formas emergentes de las nuevas relaciones sociales que ya habían empezado a agitarse en ellas). En lugar de la tentación de denunciar las complacencias del posmodernismo como un síntoma final de decadencia o saludar las nuevas formas como los heraldos de una nueva utopía tecnológica y tecnocrática, parece más apropiado evaluar la nueva producción cultural dentro de la hipótesis de trabajo de una modificación general de la cultura misma, con la reestructuración social del capitalismo tardío como sistema.[7]

En cuanto al surgimiento, sin embargo, la afirmación de Jencks de que la arquitectura posmoderna se distingue de la del alto modernismo por sus prioridades populistas, puede servir como punto de partida para una discusión más general.[8] Lo que se quiere decir, en el contexto específicamente arquitectónico, es que donde el hoy más clásico espacio alto modernista de un Le Corbusier o un Wright buscaba diferenciarse radicalmente del tejido urbano degradado en que aparecía –con lo que sus formas dependían de un acto de disyunción extrema con respecto a su contexto espacial (los grandes *pilotis* que dramatizaban la separación del suelo y salvaguardaban el Novum del nuevo espacio)–, los edificios posmodernistas, al contrario, celebran su inserción en el tejido heterogéneo de la zona comercial y el paisaje de moteles y comidas rápidas de la ciudad norteamericana posterior a las superautopistas. Entretanto, un juego de alusiones y ecos formales ("historicismo") asegura el parentesco de estos nuevos edificios artísticos con los iconos y espacios comerciales circundantes, y renuncia con ello a la pretensión alto modernista a la diferencia y la innovación radicales.

Sigue estando abierta la cuestión de si este rasgo indudablemente significativo de la arquitectura más reciente debe caracterizarse como *populista*. Parecería esencial distinguir las formas emergentes de una nueva cultura comercial –empezando por las publicidades y para extenderse luego a toda clase de *packaging* formal, desde productos hasta edificios, sin excluir mercancías artísticas como los espectáculos televisivos (el "logo"), los *best-sellers* y las películas– con respecto a los tipos anteriores de cultura folklórica y genuinamente "popular" que florecieron cuando todavía existían las antiguas clases sociales de un campesinado y un *artesanado* urbano que, desde mediados del siglo XIX, fueron gradualmente colonizadas hasta su extinción por la mercantilización y el sistema de mercado.

Lo que puede admitirse es al menos la presencia más universal de este rasgo particular, que aparece con mayor ambigüedad en las demás artes como una borradura de la anterior distinción entre la alta

cultura y la así llamada cultura de masas, una distinción de la que el modernismo depende para su especificidad, ya que su función utópica consiste por lo menos en parte en la consolidación de un reino de experiencia auténtica por encima y contra el ambiente circundante de cultura comercial baja y de medio pelo. En efecto, puede sostenerse que la misma emergencia del alto modernismo es contemporánea de la primera gran expansión de una cultura de masas reconocible (Zola puede considerarse el indicador de la última coexistencia de la novela artística y el *best-seller* dentro de un único texto).

Es esta diferenciación constitutiva lo que hoy parece a punto de desaparecer: ya hemos mencionado la forma en que en música, luego de Schönberg e incluso de Cage, las tradiciones antitéticas de lo "clásico" y lo "popular" empiezan a fusionarse una vez más. En las artes visuales, la renovación de la fotografía como un medio importante por derecho propio y también como "plano sustancial" en el arte pop o el fotorrealismo es un síntoma crucial del mismo proceso. En todo caso, resulta mínimamente obvio que los artistas más recientes ya no "citan" los materiales, los fragmentos y los motivos de una cultura de masas o popular, como empezó a hacerlo Flaubert; en cierto modo los incorporan a punto tal que muchas de nuestras categorías críticas y evaluativas anteriores (fundadas precisamente en la diferenciación radical de la cultura modernista y la cultura de masas) ya no parecen funcionales.

Pero si es así, entonces por lo menos parece posible que lo que lleva la máscara y hace los gestos del "populismo" en los diversos manifiestos y apologías posmodernistas sea en realidad un mero reflejo y síntoma de una mutación cultural (sin lugar a dudas trascendente), en la que lo que se estigmatizaba como cultura comercial o de masas se admite hoy en los recintos de un nuevo y ampliado reino cultural. Sea como fuere, cabría esperar que un término extraído de la tipología de las ideologías políticas sufriera reajustes semánticos básicos una vez producida la desaparición de su referente inicial (esa coalición de clases de tipo Frente Popular entre trabajadores, campesinos y pequeña burguesía, en general llamada "el pueblo").

Quizá, sin embargo, ésta no sea después de todo una historia tan novedosa: en rigor de verdad, uno puede recordar el deleite de Freud al descubrir una oscura cultura tribal que, la única entre las multitudinarias tradiciones del análisis onírico, se las había arreglado para dar con la idea de que todos los sueños tienen significados sexuales ocultos, ¡con excepción de los sueños sexuales, que significan otra cosa! Otro tanto parecería ocurrir en el debate posmodernista y la despolitizada sociedad burocrática a la que corresponde, donde todas las posiciones aparentemente culturales resultan ser formas simbólicas de moralización política, salvo el apunte ocasional abiertamente político, que hoy se estigmatiza como no cultural o anticultural.

NOTAS

1. El siguiente análisis no me parece aplicable a la obra del grupo *Boundary 2*, que anteriormente se adueñó del término posmodernismo en el sentido, más bien diferente, de una crítica del pensamiento "modernista" del *establishment*.

2. Escrito en la primavera de 1982.

3. Véase su "Modernity – An Incomplete Project" en Hal Foster (comp.), *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, 1983, págs.. 3-15.

4. La política específica asociada con los verdes parecería constituir una reacción a esta situación más que una excepción a ella.

5. Véase Jean-François Lyotard, "Answering the Question, What is Postmodernism?", en *The Postmodern Condition*, Minneapolis, 1984, págs. 71-82 [traducción castellana: *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984]; el libro mismo se concentra primordialmente en la ciencia y la epistemología más que en la cultura.

6. Véanse, en particular, Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia*, Cambridge, Mass., 1976, y, con Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, Nueva York, 1979, así como mi "Architecture and the Critique of Ideology", en *The Ideologies of Theory*, vol. II , Minneapolis, 1988.

7. Véase mi *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capita-*

lism, Londres, 1991 [traducción castellana: *Posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991].

8. Véase, por ejemplo, Charles Jencks, *Late-Modern Architecture*, Nueva York, 1980; aquí, sin embargo, Jencks modifica su uso del término, que pasa de ser la designación de un estilo cultural dominante o de un período a convertirse en el nombre de un movimiento estético entre otros.

3
Marxismo y posmodernismo

Marxismo y posmodernismo: a menudo, la gente parece considerar esta combinación peculiar y paradójica, y en cierto modo intensamente inestable, de modo que algunos se inclinan a concluir que, como en mi propio caso, que me he "convertido" en un posmodernista, debo de haber dejado de ser marxista en un sentido significativo (o, en otras palabras, estereotipado).[1] Puesto que ambos términos (en pleno posmodernismo) cargan con todo un peso de nostálgicas imágenes pop, el "marxismo" tal vez se haya condensado y transformado en amarillentas fotografías de época de Lenin y la revolución soviética y el "posmodernismo" brindando rápidamente un panorama de los más llamativos nuevos hoteles. Entonces, un inconsciente excesivamente precipitado monta velozmente la imagen de un pequeño restaurant de nostalgia concienzudamente reproducido –decorado con las viejas fotografías y en el que camareros soviéticos sirven con indolencia mala comida rusa–, escondido dentro de alguna nueva y espectacular obra arquitectónica rosa y azul. Si puedo permitirme una nota personal, en algún momento me ha pasado que me identificaran curiosa y cómicamente con un objeto de estudio: un libro que publiqué hace unos años suscitó unas cuantas cartas, algunas de las cuales se dirigían a mí como un "prominente" vocero del estructuralismo, en tanto que otras me consideraban un crítico "eminente" y opositor a ese movimiento. En realidad no era ni una cosa ni la otra, pero he llegado a la conclusión de que debo de haber sido ese "ni" de una

manera relativamente complicada y poco habitual, al parecer ardua de comprender para la gente. En lo que se refiere al posmodernismo, y a pesar del trabajo que me tomé en mi principal ensayo sobre el tema para explicar cómo, en el plano intelectual o político no era posible simplemente celebrarlo o "desautorizarlo" (para usar una palabra a la que luego volveré), los críticos de arte de vanguardia pronto me identificaron como un vulgar matón marxista, mientras algunos de los camaradas más simplones concluyeron que, a ejemplo de tantos ilustres predecesores, en definitiva yo había perdido los estribos y me había convertido en un "posmarxista" (esto es, un renegado y un tránsfuga).

Por lo tanto, estoy especialmente agradecido a Doug Kellner por su meditada introducción que demuestra que este nuevo tópico no es ajeno a mi obra anterior sino, antes bien, una consecuencia lógica de ella, algo que yo mismo quiero volver a destacar en términos de la noción de un "modo de producción", a la que mi análisis del posmodernismo pretende haber hecho una contribución. Antes, sin embargo, vale la pena señalar que mi versión de todo esto –que desde luego (aunque acaso no lo dije con suficiente insistencia) debe mucho a Baudrillard, así como a los teóricos con los que él mismo está en deuda (Marcuse, McLuhan, Henri Lefebvre, los situacionistas, Sahlins, etcétera)– tomó forma en una coyuntura relativamente complicada. No fue sólo la experiencia de nuevos tipos de producción artística (en particular en el ámbito de la arquitectura) lo que me despertó de los "sopores dogmáticos" canónicos: más adelante quiero argumentar que, tal como lo uso, "posmodernismo" no es un término exclusivamente estético o estilístico. La coyuntura también brindaba la oportunidad de resolver una *malaise* duradera con los esquemas económicos habituales de la tradición marxista, una incomodidad sentida por varios de nosotros, no en el ámbito de la clase social, cuya "desaparición" sólo los verdaderos "intelectuales sin afiliación" podían ser capaces de sostener, sino en el de los medios de comunicación, el impacto de cuya onda de choque en Europa occidental permitía al observador

tomar cierta distancia crítica y perceptiva con respecto a la mediatización gradual y aparentemente natural de la sociedad norteamericana en los años sesenta.

UNA TERCERA FASE DEL CAPITALISMO

Lenin sobre el imperialismo no parecía ser del todo igual a Lenin y los medios, y progresivamente resultó posible, en apariencia, tomar su lección de una manera diferente. Puesto que estableció el ejemplo de identificar una nueva fase del capitalismo no explícitamente prevista en Marx: la así llamada etapa monopólica, o el momento del imperialismo clásico. Esto podía llevarnos a creer que la nueva mutación había sido denominada y formulada de una vez y para siempre; o bien que en ciertas circunstancias uno podría estar autorizado a inventar otra. Pero los marxistas estaban menos que dispuestos a sacar esta segunda conclusión antitética, porque entretanto el nuevo fenómeno social mediático e informacional había sido colonizado (en nuestra ausencia) por la derecha, en una serie de influyentes estudios en que la primera noción tentativa de un "fin de la ideología", propia de la Guerra Fría, dio origen, por último, al concepto plenamente desarrollado de una "sociedad posindustrial". El libro de Ernest Mandel, *Late Capitalism*, cambió todo eso, y por primera vez teorizó una tercera fase del capitalismo desde una perspectiva marxista viable.[2] Esto es lo que hizo posible mis propias reflexiones sobre el "posmodernismo", que deben entenderse por lo tanto como un intento de teorizar la lógica específica de la producción cultural de esa tercera fase, y no como otra crítica o diagnóstico cultural incorpóreo del espíritu de la época.

No ha escapado a la atención de nadie el hecho de que mi enfoque del posmodernismo es totalizador. Lo interesante no es hoy, entonces, por qué adopto esta perspectiva, sino por qué tanta gente se escandaliza (o ha aprendido a escandalizarse) por ella. En los

viejos tiempos, la abstracción era con seguridad una de las maneras estratégicas en que los fenómenos, en particular los históricos, podían enajenarse y desfamiliarizarse; cuando uno está inmerso en lo inmediato –la experiencia, año tras año, de los mensajes culturales e informacionales, los hechos sucesivos, las prioridades urgentes–, la distancia abrupta que permite un concepto abstracto, una caracterización más global de las secretas afinidades entre esos dominios aparentemente autónomos e inconexos y de los ritmos y secuencias ocultas de cosas que por lo común sólo recordamos aisladas y una por una, es un recurso único, en particular si se tiene en cuenta que la historia de los años precedentes siempre es lo que nos resulta menos accesible. La reconstrucción histórica, entonces, la postulación de caracterizaciones e hipótesis globales, la abstracción de la "floreciente y zumbante confusión" de la inmediatez, fue siempre una intervención radical en el aquí y el ahora, y la promesa, de resistencia a sus ciegas fatalidades.

Pero hay que reconocer el problema representacional, aunque sólo sea para separarlo de los otros motivos en acción en la "guerra a la totalidad". Si la abstracción histórica –la noción de un modo de producción o del capitalismo, por lo menos tanto como la del posmodernismo– no es algo dado en la experiencia inmediata, es pertinente entonces preocuparse por la potencial confusión de este concepto con la cosa misma y por la posibilidad de tomar su "representación" abstracta por la realidad, "creer" en la existencia sustantiva de entidades abstractas tales como la sociedad o la clase. No importa que preocuparse por los errores de otras personas termine por significar, en general, preocuparse por los errores de otros intelectuales. A largo plazo, probablemente no haya forma de señalar una representación *como* tal con tanta seguridad como para excluir de manera permanente dichas ilusiones ópticas, así como no la hay de asegurar la resistencia de un pensamiento materialista a las recuperaciones idealistas o impedir la lectura de una formulación deconstructiva en términos metafísicos. La revolución permanente en la vida intelectual y la cultura implica esa imposi-

bilidad, y la necesidad de una reinvención constante de precauciones contra lo que mi tradición llama reificación conceptual. La extraordinaria fortuna del concepto de posmodernismo seguramente es aquí un caso oportuno, calculado para inspirar ciertos recelos en quienes somos sus responsables: pero lo que se necesita no es trazar la línea y confesar el exceso ("mareados por el éxito", como alguna vez lo expresara célebremente Stalin), sino más bien renovar el análisis histórico mismo, y reexaminar y diagnosticar incansablemente la funcionalidad política e ideológica del concepto, el papel que de improviso ha terminado por cumplir en nuestras resoluciones imaginarias de nuestras contradicciones reales.

Existe, sin embargo, una paradoja más profunda repetida por la abstracción periodizante o totalizadora que por el momento lleva el nombre de posmodernismo. Se encuentra en la aparente contradicción entre el intento de unificar un campo y postular las identidades ocultas que lo atraviesan y la lógica de sus mismos impulsos, que la propia teoría posmodernista caracteriza abiertamente como una lógica de la diferencia o la diferenciación. Así, si lo históricamente único de lo posmoderno se reconoce como completa heteronomia y emergencia de subsistemas aleatorios e inconexos de todas clases, hay algo perverso, entonces, o por lo menos eso reza el argumento, en el esfuerzo por captarlo ante todo como un sistema unificado: para decir lo menos, el esfuerzo es asombrosamente inconsistente con el espíritu del propio posmodernismo; tal vez se lo pueda desenmascarar, en efecto, como un intento de "regir" o "dominar" lo posmoderno, reducir y excluir el juego de sus diferencias y hasta imponer cierto nuevo conformismo conceptual sobre sus temas plurales. No obstante, si dejamos fuera de la cuestión el género del verbo, todos queremos "regir" la historia de cualquier manera que sea posible: el escape de la pesadilla de la historia, la conquista por parte de los seres humanos del control sobre las "leyes" en otros aspectos aparentemente ciegas y naturales de la fatalidad socioeconómica, siguen siendo la voluntad irreemplazable de la herencia marxista, cualquiera sea el lenguaje en que se exprese. No cabe es-

perar, por lo tanto, que despierte mucha atracción en las personas no interesadas en controlar sus propios destinos.

SISTEMA Y DIFERENCIACIÓN

Pero la idea de que hay algo extraviado y contradictorio en una teoría unificada de la diferenciación también descansa en una confusión entre niveles de abstracción: un sistema que constitutivamente produce diferencias sigue siendo un sistema, y tampoco se supone que la idea de éste sea en especie "como" el objeto que trata de teorizar, así como no se supone que el concepto de perro ladre o el de azúcar tenga un sabor dulce. Se advierte que algo precioso y existencial, algo frágil y único de nuestra propia singularidad, se perderá irremediablemente cuando averigüemos que somos exactamente como todos los demás: en ese caso, así sea, y sepamos lo peor; la objeción es la forma primordial del existencialismo (y la fenomenología), y lo que es necesario explicar es la emergencia de esas cosas y esas angustias. Sea como fuere, me parece que en este sentido las objeciones al concepto global de posmodernismo recapitulan, en otros términos, las objeciones clásicas al concepto de capitalismo: algo poco sorprendente desde la perspectiva actual, que afirma coherentemente la identidad del posmodernismo con el propio capitalismo en su última mutación sistémica. Esas objeciones giraban esencialmente alrededor de una u otra forma de la siguiente paradoja: a saber, que aunque los diversos modos de producción precapitalistas alcanzaron la capacidad de autorreproducirse a través de varias formas de solidaridad o adhesión colectiva, la lógica del capital, al contrario, es dispersiva y atomista, "individualista", una antisociedad más que una sociedad, cuya estructura sistémica, y ni hablar de su autorreproducción, sigue siendo un misterio y una contradicción en los términos. Si dejamos a un lado la respuesta al acertijo ("el mercado"), lo que puede decirse es que esta paradoja es la originalidad del capitalismo y que las

fórmulas verbalmente contradictorias con que nos topamos necesariamente al definirlo apuntan, más allá de las palabras, a la cosa misma (y también dan origen a esa peculiar nueva invención, la dialéctica). En lo que sigue, tendremos oportunidad de volver a problemas de este tipo: baste decir todo esto más crudamente señalando que el concepto mismo de diferenciación (cuyo desarrollo más elaborado debemos a Niklas Luhmann) es sistémico o, si lo prefieren, transforma el juego de las diferencias en una nueva clase de identidad de un nivel más abstracto (se da por entendido que también hay que distinguir entre oposiciones dialécticas y diferenciaciones de este tipo aleatorio y dispersivo).

La "guerra contra la totalidad" tiene finalmente su motivación política, cuya revelación es mérito del ensayo de Horne.[3] Siguiendo a Lyotard, aclara que el miedo a la utopía es en este caso nuestro viejo amigo *1984*, y que debe eludirse una política utópica y revolucionaria, correctamente asociada con la totalización y cierto "concepto" de totalidad, porque conduce fatalmente al Terror: una noción al menos tan antigua como Edmund Burke pero útilmente reanimada, luego de innumerables reafirmaciones durante el período stalinista, por las atrocidades camboyanas. Ideológicamente, este particular renacimiento de la retórica y los estereotipos de la Guerra Fría, lanzado en la desmarxistización de Francia en los años setenta, gira en torno de una extravagante identificación del Gulag de Stalin con los campos de exterminio de Hitler (véase, empero, el notable *Why Did the Heavens not Darken?*, de Arno Mayer, para una demostración definitiva de la relación constitutiva entre la "solución final" y el anticomunismo de Hitler);[4] resulta menos claro qué puede ser "posmoderno" en estas remotas imágenes pesadillescas, excepto la despolitización a la que nos invitan. También puede recurrirse a la historia de las convulsiones revolucionarias en cuestión para una lección muy diferente, a saber, que en rigor de verdad la violencia surge primero y principalmente de la contrarrevolución, y la forma más eficaz de ésta radica precisamente en esa transmisión de la violencia al mismo proceso revolu-

cionario. Dudo que el estado actual de las alianzas o la micropolítica en los países avanzados respalde esas angustias y fantasías; para mí, por lo menos, éstas no serían un argumento para negar apoyo o solidaridad a una potencial revolución en Sudáfrica, digamos; para terminar, esta sensación general de que el impulso revolucionario, utópico o totalizador está en cierto modo inficionado desde el inicio y condenado al baño de sangre por la estructura misma de sus pensamientos, sorprende efectivamente como idealista, si no como una reposición, en última instancia, de las doctrinas del pecado original en su peor sentido religioso. Al final de este artículo volveré a cuestiones y consideraciones políticas más concretas.

LOS DETERMINANTES SOCIALES DEL PENSAMIENTO

Ahora, sin embargo, quiero volver a la cuestión del pensamiento totalizador de una manera diferente, y examinarla no en busca de su contenido de verdad o su validez, sino más bien de sus condiciones históricas de posibilidad. Esto, entonces, ya no es exactamente filosofar o, si lo prefieren, filosofar en un nivel *sintomático*, en el que damos un paso atrás y enajenamos nuestros juicios inmediatos sobre un concepto dado ("el pensamiento contemporáneo más avanzado ya no nos permite desplegar conceptos de totalidad o periodización") mediante el interrogante sobre los determinantes sociales que posibilitan o clausuran el pensamiento. ¿El tabú actual acerca de la totalidad es el mero resultado del progreso filosófico y una mayor autoconciencia? ¿Se debe a que hoy hemos alcanzado un estado de ilustración teórica y sofisticación conceptual que nos permiten evitar los groseros errores y desaciertos de los anticuados pensadores del pasado (muy en particular Hegel)? Tal vez sea así, pero también haría falta algún tipo de explicación histórica (en la que con seguridad tendría que intervenir la invención del "materialismo"). Esta arrogancia del presente y de los vivos

puede evitarse postulando el problema de una manera un algo diferente: a saber, por qué los "conceptos de totalidad" parecieron necesarios e inevitables en ciertos momentos históricos y, al contrario, perniciosos e impensables en otros. Ésta es una investigación que, al abrirse su camino de regreso por afuera de nuestro pensamiento propio y sobre la base de lo que ya (o todavía) no podemos pensar, no puede ser filosófica en ningún sentido positivo (aunque Adorno, en *La dialéctica negativa*, intentó transformarla en una nueva clase de auténtica filosofía); nos llevaría sin duda a sentir con mayor intensidad que la nuestra es una época de nominalismo en una diversidad de sentidos (desde la cultura hasta el pensamiento filosófico). Probablemente, ese nominalismo demostraría tener varias prehistorias o sobredeterminaciones: el momento del existencialismo, por ejemplo, en el que cierto nuevo sentido social del individuo aislado (y del horror a la demografía o al número o la multiplicidad puros, en especial en Sartre) hace que los antiguos "universales" tradicionales palidezcan y pierdan su fuerza y persuasión conceptuales; también la secular tradición del empirismo anglonorteamericano, que surge de esta muerte del concepto con fuerza renovada en una era paradójicamente "teórica" e hiperintelectual. En cierto sentido, desde luego, el eslogan "posmodernismo" también significa todo esto; pero en ese caso no es la explicación, sino lo que queda por explicar.

La especulación y el análisis hipotético de este tipo, que se refieren al debilitamiento de los conceptos generales o universalizadores en el presente, son el correlativo de una operación que a menudo puede parecer más confiable, a saber, el análisis de momentos del pasado en que dicha conceptualidad parecía posible; en efecto, con frecuencia los momentos en que puede observarse el surgimiento de conceptos generales parecieron históricamente privilegiados. En lo que se refiere al concepto de totalidad, siento la tentación de decir sobre él lo que dije una vez sobre la noción de estructura de Althusser, a saber, que el argumento crucial que hay que plantear es éste: podemos admitir la presencia de un concepto

así, siempre que entendamos que hay uno solo de ellos: algo que, en otras circunstancias, se conoce a menudo como "modo de producción". La "estructura" althusseriana es eso, y lo mismo "totalidad", al menos como yo la uso. En cuanto a los procesos "totalizadores", muchas veces significan poco menos que el establecimiento de conexiones entre diversos fenómenos: así, para tomar un influyente ejemplo contemporáneo, aunque Gayatri Spivak propone su concepción de una "cadena de signos continua" como una alternativa al pensamiento dialéctico,[5] tal como yo la uso esa concepción también valdría como una forma específica (y no dialéctica) de "totalización".

Debemos estar agradecidos a la obra de Ronald L. Meek por la prehistoria del concepto de "modo de producción" (tal como más tarde se elaborará en los escritos de Morgan y Marx), que en el siglo XVIII adopta la forma de lo que él llama "teoría de las cuatro etapas".[6] Esta teoría cuaja a mediados de ese siglo, en Francia y la Ilustración escocesa, como la tesis de que las culturas humanas varían históricamente de acuerdo con su base material o productiva, que experimenta cuatro transformaciones esenciales: caza y recolección, etapa pastoril, agricultura y comercio. Lo que le ocurrirá luego a este relato histórico, sobre todo en el pensamiento y la obra de Adam Smith, es que, tras haber producido ahora ese objeto de estudio que es el modo de producción específicamente contemporáneo, o capitalismo, el andamiaje histórico de las etapas precapitalistas tiende a perderse de vista y presta una apariencia sincrónica tanto al modelo de capitalismo de Smith como al de Marx. Pero lo que Meek quiere demostrar es que el relato histórico era esencial para la posibilidad misma de pensar el capitalismo como un sistema, sincrónico o no;[7] y algo similar subsistirá en mi posición con respecto a esa "fase" o momento del capitalismo que proyecta la lógica cultural de lo que hoy algunos llamamos, al parecer, "posmodernismo".

Aquí, sin embargo, me interesan esencialmente las condiciones de posibilidad del concepto de "modo de producción", vale decir,

las características de la situación histórica y social que, ante todo, hacen posible articular y formular dicho concepto. De manera general, voy a señalar que pensar este nuevo pensamiento en particular (o combinar de esta nueva forma viejos pensamientos) presupone un tipo determinado de desarrollo "desigual", de modo tal que distintos modos de producción coexistentes se inscriban conjuntamente en el mundo vivido del pensador en cuestión. Así es como Meek describe las precondiciones para la producción de este concepto en particular (en su forma original como una "teoría de cuatro fases"):

> Mi propia impresión es que pensar en el tipo que estamos considerando, que hace hincapié primordialmente en el desarrollo de técnicas económicas y relaciones socioeconómicas, probablemente sea una función, en primer lugar, de la rapidez del avance económico contemporáneo y, segundo, de la facilidad con que puede señalarse un contraste entre áreas que están progresando económicamente y otras que aún se encuentran en fases "inferiores" de desarrollo. En las décadas de 1750 y 1760, en ciudades como Glasgow y zonas como las provincias más adelantadas del norte de Francia, toda la vida social de las comunidades en cuestión se transformaba acelerada y visiblemente, y era bastante notorio que esto ocurría como resultado de profundos cambios que se producían en las técnicas económicas y las relaciones socioeconómicas básicas. Y las nuevas formas de organización económica que surgían podían compararse con bastante facilidad y contrastarse con las anteriores, aún existentes en, digamos, las Tierras Altas escocesas o el resto de Francia, o entre las tribus indígenas en América. Si los cambios en el modo de subsistencia desempeñaban un papel tan importante y "progresista" en el desarrollo de la sociedad contemporánea, parecía justo suponer que debían de haber hecho lo mismo en el de la sociedad pasada.[8]

PARADIGMAS HISTÓRICOS

Esta posibilidad de pensar por primera vez el nuevo concepto de un modo de producción se describe a veces vagamente como una

de las formas recién emergentes de la conciencia histórica, o historicidad. No es necesario, sin embargo, recurrir al discurso filosófico de la conciencia como tal, dado que lo que se describe podría denominarse igualmente nuevos paradigmas discursivos, y esta forma más contemporánea de hablar de la emergencia conceptual se refuerza, en el caso de los literatos, por la presencia junto a ella de otro nuevo paradigma histórico en las novelas de Sir Walter Scott (tal como Lukács lo interpreta en *La novela histórica*).[9] La desigualdad que permitió a los pensadores franceses (¡Turgot, pero también el mismo Rousseau!) conceptualizar un "modo de producción" probablemente tenía que ver tanto como cualquier otra cosa con la situación prerrevolucionaria de la Francia de ese período, en que las formas feudales se destacaban cada vez más rigurosamente en su diferencia distintiva con respecto a toda una cultura y conciencia de clase burguesas recién emergentes.

Escocia es en muchos aspectos un caso más complejo e interesante porque, como último de los países emergentes del Primer Mundo, o primero de los del Tercer Mundo (para usar la provocativa idea de Tom Nairn en *The Break-up of Britain*),[10] la Escocia de la Ilustración es sobre todo el espacio de una coexistencia de zonas radicalmente distintas de producción y cultura: la economía arcaica de los habitantes de las Tierras Altas y su sistema de clanes, la nueva explotación agrícola de las Tierras Bajas y el vigor comercial del "socio" inglés del otro lado de la frontera, en vísperas de su "despegue" industrial. El brillo de Edimburgo, por lo tanto, no es una cuestión de material genético gaélico, sino que se debe más bien a la posición estratégica aunque excéntrica de la metrópoli y los intelectuales escoceses con respecto a esta coexistencia virtualmente sincrónica de distintos modos de producción, que la Ilustración escocesa tiene en ese momento como tarea singular "pensar" o conceptualizar. Tampoco es éste un mero asunto económico: Scott, como Faulkner más adelante, hereda una materia prima social e histórica, una memoria popular, en que las más feroces revoluciones y guerras civiles y religiosas inscriben ahora

la coexistencia de modos de producción en una vívida forma narrativa. La condición para pensar una nueva realidad y articular un nuevo paradigma para ella parece exigir, por lo tanto, una coyuntura singular y cierta distancia estratégica con respecto a esa realidad, que tiende a abrumar a quienes están inmersos en ella (ésta sería algo así como una variante epistemológica del bien conocido principio del "marginal" en el descubrimiento científico).

Todo lo cual, sin embargo, tiene otra consecuencia secundaria de mayor significación para nosotros, referida a la represión gradual de dicha conceptualidad. Si el momento posmoderno, como lógica cultural de una tercera fase ampliada del capitalismo clásico, es en muchos aspectos una expresión más pura y homogénea de este último, de la que se han borrado muchos de los enclaves de diferencia socioeconómica hasta aquí sobrevivientes (por medio de su colonización y absorción por la forma mercancía), tiene sentido entonces sugerir que la declinación de nuestra percepción de la historia, y más en particular nuestra resistencia a conceptos globalizadores o totalizadores como el de modo de producción, son precisamente una función de esa universalización del capitalismo. Donde todo es en lo sucesivo sistémico, la noción misma de sistema parece perder su razón de ser, y vuelve sólo por medio de un "retorno de lo reprimido" en las formas más pesadillescas del "sistema total" fantaseado por Weber o Foucault o la gente de *1984*.

Pero el modo de producción no es un "sistema total" en ese sentido ominoso, e incluye dentro de sí una variedad de contrafuerzas y nuevas tendencias, fuerzas tanto "residuales" como "emergentes" que debe intentar manejar o controlar (la concepción de la hegemonía de Gramsci): si esas fuerzas heterogéneas no estuvieran dotadas de una eficacia propia, el proyecto hegemónico sería innecesario. Así, el modelo presupone las diferencias: algo que debería distinguirse marcadamente de otro rasgo que lo complica, a saber, que el capitalismo también produce diferencias o diferenciaciones como una función de su propia lógica interna. Por último, y para evocar nuestra discusión inicial sobre la representa-

ción, también resulta claro que hay una *diferencia* entre el concepto y la cosa, entre este modelo global y abstracto y nuestra propia experiencia social individual, a partir de la cual aquél pretende aportar cierta diferencia explicativa pero difícilmente esté concebido para "reemplazarla".

Probablemente también sean aconsejables varios otros recordatorios sobre el "uso adecuado" del modelo del modo de producción: que lo que se denomina "modo de producción" no es un modelo produccionista, como al parecer siempre vale la pena decirlo. Lo que en el presente contexto también parece ser digno de decirse es que implica una diversidad de niveles (u órdenes de abstracción) que deben respetarse si no se quiere que estas discusiones degeneren en azarosas contiendas de gritos. Propuse un cuadro muy general de dichos niveles en *The Political Unconscious*, y en especial las distinciones que hay que respetar entre un examen de los sucesos históricos y la consideración de los sistemas impersonales de configuración socioeconómica (de lo cual son ejemplos las bien conocidas temáticas de la reificación y la mercantilización). La cuestión del agenciamiento, que surge a menudo en estas páginas, tiene que explorarse a través de estos niveles.

EL LUGAR DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL

Featherstone, por ejemplo, cree que "posmodernismo", en el uso que yo le doy, es una categoría específicamente cultural:[11] no lo es, y para bien o para mal se la concibió para denominar un "modo de producción" en el que la producción cultural encuentra un lugar funcional específico y cuya sintomatología se extrae en mi obra principalmente de la cultura (sin duda, éste es el origen de la confusión). Featherstone, por lo tanto, me aconseja prestar mayor atención a los artistas mismos y sus públicos, así como a las instituciones que arbitran y gobiernan este nuevo tipo de producción: yo tampoco creo que deba excluirse ninguno de esos tópicos,

que son efectivamente cuestiones muy interesantes. Pero es difícil entender cómo una investigación sociológica en ese nivel puede convertirse en *explicativa*: antes bien, los fenómenos que le interesan a Featherstone tienden a reformarse de inmediato en su propio nivel sociológico semiautónomo, que entonces requiere en seguida una narración diacrónica. Decir qué son hoy el mercado de arte y el status del artista o del consumidor, significa decir qué fueron antes de esta transformación e incluso en algún límite exterior que dé cabida a cierta configuración alternativa de dichas actividades (como ocurre, por ejemplo, en Cuba, donde el mercado artístico, las galerías, la inversión en pinturas, etcétera, no existen). Una vez que se ha elaborado esa narración, esa serie de cambios locales, todo el asunto se suma al expediente como otro espacio en el que puede leerse algo así como la "gran transformación" posmoderna.

En rigor de verdad, aunque con la propuesta de Featherstone parecen hacer su aparición unos agentes sociales concretos (los posmodernistas son entonces estos artistas o músicos, estos funcionarios de galerías o museos o ejecutivos de compañías discográficas, estos consumidores específicos, burgueses, jóvenes u obreros), también aquí debe mantenerse el requisito de los niveles de abstracción diferenciadores. Puesto que sólo puede afirmarse plausiblemente que, como *ethos* y estilo de vida" (ésta, sin duda, una expresión discutible), el "posmodernismo" es la expresión de la "conciencia" de toda una nueva fracción de clase que trasciende en gran medida los límites de los grupos antes enumerados: esta categoría, más amplia y abstracta, ha sido etiquetada de diversas maneras, como una nueva pequeña burguesía, una clase profesional gerencial o, más sucintamente, como "los *yuppies*" (cada una de estas expresiones mete de contrabando junto con ella un pequeño excedente de representación social concreta).[12]

Esta identificación del contenido de clase de la cultura posmoderna no implica en absoluto que los "*yuppies*" se hayan convertido en algo así como una nueva clase dirigente o "un sujeto de la historia"; simplemente, que sus prácticas y valores culturales, sus

ideologías locales, han articulado un útil paradigma ideológico y cultural dominante para esta fase del capital. A menudo sucede, en efecto, que las formas culturales prevalecientes en un período en particular no son aportadas por los principales agentes de la formación social en cuestión (empresarios que sin duda tienen algo mejor que hacer con su tiempo o a quienes impulsan fuerzas motrices psicológicas e ideológicas de un tipo diferente). Lo esencial es que la cultura-ideología de marras articula el mundo de la manera funcionalmente más útil, o de maneras de las que es posible reapropiarse funcionalmente. Por qué cierta fracción de clase debe proporcionar estas articulaciones ideológicas es una cuestión histórica tan intrigante como la del súbito predominio de un escritor o un estilo determinados. Es indudable que no puede haber un modelo o una fórmula dados de antemano para estas transacciones históricas; igualmente indudable, sin embargo, es que todavía no hemos elaborado esto para lo que se denomina posmodernismo. Entretanto, ahora resulta clara otra limitación de mi obra sobre el tema (que no menciona ninguno de los autores participantes), a saber, que la decisión táctica de poner en escena la descripción en términos culturales favoreció la ausencia relativa de una identificación de "ideologías" verdaderamente posmodernas. En efecto, como me interesé particularmente en la cuestión formal de lo que llamo un nuevo "discurso teórico", y también debido a que considero que la paradójica combinación de la descentralización global y la institucionalización de pequeños grupos es un rasgo importante de la estructura de las tendencias posmodernas, parece que destaco principalmente fenómenos intelectuales y sociales como el "postestructuralismo" y los "nuevos movimientos sociales"; así, contra mis convicciones políticas más profundas, todos los "enemigos" aparentan estar todavía en la izquierda, una impresión que trataré de rectificar en lo que sigue.

Pero lo que se ha dicho sobre los orígenes de clase del posmodernismo tiene como consecuencia la exigencia de que ahora detallemos otro tipo de agenciamiento más elevado (o más abstracto y

global) que cualquiera de los enumerados hasta aquí. Ésta es, por supuesto, el propio capital multinacional: como proceso, se lo puede describir como cierta lógica "no humana" del capital, y voy a seguir defendiendo la adecuación de ese lenguaje y ese tipo de descripción, en sus propios términos y su propio nivel. El hecho de que esa fuerza aparentemente incorpórea sea también un conjunto de agentes humanos, capacitados de maneras específicas e inventores de tácticas y prácticas locales de acuerdo con la creatividad de la libertad humana, también es obvio desde una perspectiva diferente, a lo cual uno sólo desearía agregar que la vieja máxima de que los "individuos hacen la historia, pero en circunstancias que no son de su elección" es igualmente válida para los agentes del capital. Es dentro de las posibilidades del capitalismo tardío que la gente vislumbra "la gran oportunidad", "va en su busca", gana dinero y adopta nuevas formas de reorganizar las empresas (igual que los artistas o los generales, los ideólogos o los dueños de galerías).

Lo que he tratado de mostrar aquí es que aunque a los ojos de algunos de sus lectores y críticos mi descripción de lo posmoderno parezca "carecer de agenciamiento", puede traducirse o trascodificarse en una versión narrativa en la que actúen agentes de todos los tamaños y dimensiones. La elección entre estas descripciones alternativas –focalizaciones en distintos niveles de abstracción– es más práctica que teórica. Sería deseable, no obstante, vincular esta versión del agenciamiento a la otra muy rica tradición (psicoanalítica) de las "posiciones de sujeto" psíquicas e ideológicas. Si ahora se objeta que las descripciones del agenciamiento antes mencionados son meramente una versión alternativa del modelo de base y superestructura –una base económica para el posmodernismo según la primera versión, una base social o de clase según la otra–, así sea, entonces, con la condición de que entendamos que el de "base y superestructura" no es en realidad un modelo sino un punto de partida y un problema, algo tan poco dogmático como una conminación simultánea a captar la cultura en y por sí misma, pero también en relación con su exterior, su contenido, su contexto y su espacio

de intervención y eficacia. La manera de hacerlo, sin embargo, nunca está dada de antemano. La bella adaptación de Benjamin por parte de Gross –el posmodernismo como la "imagen residual" del capitalismo tardío–[13] nos recuerda no sólo cuán maravillosamente flexible fue aquél en su formulación de esta relación (en otra parte dice que la "superestructura" es la *expresión* de la "base", algo que también modifica radicalmente nuestros estereotipos), sino también cuántos nuevos senderos de exploración abren y entrañan las nuevas figuras. Las imágenes residuales son fenómenos objetivos que también son espejismos y patologías; imponen prestar atención a los procesos ópticos, a la psicología de la percepción y también a las deslumbrantes cualidades del objeto, etcétera, etcétera. He propuesto un "modelo" del posmodernismo, que vale lo que vale y debe ahora arriesgarse por su cuenta; pero lo que en última instancia es fascinante es su construcción, y espero que no se tome como una afirmación automática de "pluralismo" si digo que las construcciones alternativas son deseables y bienvenidas, dado que la comprensión del presente desde adentro es la tarea más problemática que puede enfrentar la mente.

UN NUEVO MAPA DE LA CLASE

Algo se pierde cuando la insistencia en el poder y la dominación tiende a borrar el desplazamiento, que constituyó la originalidad del marxismo hacia el sistema económico, la estructura del modo de producción y la explotación como tal. Una vez más, las cuestiones del poder y la dominación se articulan en un nivel diferente de las sistémicas, y nada se adelanta si se presentan los análisis complementarios como una oposición irreconciliable, a menos que el motivo sea producir una nueva ideología (en la tradición, lleva el venerable nombre de *anarquismo*), en cuyo caso se trazan otro tipo de líneas y la cuestión se argumenta de manera diferente.

Sobre nuestra situación actual, Saul Landau ha señalado que en la historia del capitalismo nunca hubo otro momento en que éste disfrutara de mayor campo y margen de maniobra: todas las fuerzas amenazantes que en el pasado generaba contra sí mismo –movimientos e insurgencias obreras, partidos socialistas de masas y aun los mismos estados socialistas– parecen hoy en plena confusión cuando no están, de una u otra manera, efectivamente neutralizadas; por el momento, el capitalismo global parece capaz de seguir su propia naturaleza e inclinaciones, sin las precauciones tradicionales. Aquí, entonces, tenemos otra "definición" más del posmodernismo –y útil, a decir verdad–, que sólo un avestruz acusaría de "pesimista". Se trata de un período transicional entre dos fases del capitalismo, en el que las formas anteriores de lo económico están en proceso de reestructuración en una escala global, incluidas las formas más antiguas del trabajo y sus instituciones y conceptos organizativos tradicionales. No hace falta un profeta que pronostique que de este cataclismo convulsivo resurgirá un nuevo proletariado internacional (que adoptará formas que todavía no podemos imaginar): nosotros mismos estamos aún en la depresión, sin embargo, y nadie puede decir durante cuánto tiempo vamos a permanecer en ella. Éste es el sentido en que dos conclusiones aparentemente bastante diferentes de mis ensayos históricos sobre la situación actual (uno sobre los años sesenta y otro sobre el posmodernismo)[14] son en realidad idénticas: en el primero, preveo el proceso de proletarización en una escala global que acabo de mencionar aquí; en el segundo, invoco algo misteriosamente denominado "mapeo cognitivo", de un tipo novedoso y global.

Pero "mapeo cognitivo" no era en realidad otra cosa que una expresión cifrada de "conciencia de clase": sólo que proponía la necesidad de que ésta fuera de un nuevo tipo hasta entonces no imaginado, a la vez que también modificaba la descripción de la dirección de la nueva espacialidad implícita en lo posmoderno (que *Postmodern Geographies*, de Ed Soja, hoy pone en la agenda de una manera tan elocuente y oportuna).[15] De vez en cuando, me

canso como cualquier otro del eslogan del "posmodernismo", pero cuando siento la tentación de lamentar mi complicidad con él, deplorar sus malos usos y su notoriedad y llegar con alguna renuencia a la conclusión de que plantea más problemas de los que resuelve, hago una pausa para preguntarme si hay algún otro concepto que pueda dramatizar la cuestión de una manera tan eficaz y económica. "Tenemos que poner nombre al sistema": este momento destacado de los años sesenta encuentra un inesperado renacimiento en el debate del posmodernismo.

NOTAS

1. Este artículo, tomado de Douglas Kellner (comp.), *Postmodernism-/Jameson/Critique*, Washington, DC, 1989, concluye y responde a una colección de otros catorce ensayos encargados de evaluar las relaciones del marxismo, el postestructuralismo y el posmodernismo.

2. Ernest Mandel, *Late Capitalism*, Londres, 1975.

3. Haynes Horne, "Jameson's Strategies of Containment", en Kellner (comp.), *Postmodernism/Jameson*..., *op. cit.*, págs. 268-300.

4. Arno J. Mayer, *Why Did the Heavens not Darken? The "Final Solution" in History*, Nueva York, 1988.

5. Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Words: Essays in Cultural Politics*, Nueva York, 1987, pág. 198.

6. Ronald L. Meek, *Social Science and the Ignoble Savage*, Cambridge, 1976.

7. *Ibid.*, págs. 219-221.

8. *Ibid.*, págs. 127-128.

9. Georg Lukács, *The Historical Novel*, Lincoln, Nebraska, 1983, [traducción castellana: *La novela histórica*, México, Era, 1966].

10. Tom Nairn, *The Break-up of Britain*, Londres, 1977.

11. Mike Featherstone, "Postmodernism, Cultural Change and Social Practice", en Kellner (comp.), *Postmodernism/Jameson*..., *op. cit.*, págs. 117-138.

12. Véase también Fred Pfeil, "Makin' Flippy-Floppy: Postmodernism and the Baby-Boom PMC", en *The Year Left*, Londres, 1985.

13. David Gross, "Marxism and Resistance: Fredric Jameson and the Moment of Postmodernism", en Kellner (comp.), *Postmodernism/Jameson..., op. cit.*, págs. 96-116.

14. "Periodizing the Sixties", en *The Ideologies of Theory, op. cit.*, vol. II, págs. 178-208; y "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism", en *New Left Review* 146, julio-agosto de 1984.

15. Edward Soja, *Postmodern Geographies*, Londres, 1989.

4
Las antinomias de la posmodernidad

Aun después del "fin de la historia", parece haber persistido cierta curiosidad histórica de un tipo en general sistémico, más que meramente anecdótico: no simplemente saber qué sucederá a continuación, sino una ansiedad más global sobre la suerte o el destino más general de nuestro sistema o modo de producción. Sobre éste, la experiencia individual (de un tipo posmoderno) nos dice que debe ser eterno, en tanto nuestra inteligencia sugiere que esta impresión es en rigor de verdad de lo más improbable, sin dar con escenarios plausibles en cuanto a su desintegración o reemplazo. Hoy en día, parece que es más fácil imaginarse la completa degradación de la tierra y la naturaleza que el derrumbe del capitalismo tardío; tal vez esto se deba a cierta debilidad de nuestra imaginación.

He llegado a pensar que la palabra *posmoderno* tendría que reservarse para pensamientos de esta clase. El término y sus diversos sustantivos, en cambio, parecen haber evolucionado hasta transformarse en varias expresiones partidistas de valor, que giran en su mayor parte sobre la afirmación o el repudio de esta o aquella visión del pluralismo. Pero estos argumentos se expresan mejor en términos sociales concretos (los de los diversos feminismos o los nuevos movimientos sociales, por ejemplo). Como ideología, sin embargo, el posmodernismo se capta mejor como un síntoma de los cambios estructurales más profundos de nuestra sociedad y su cultura como un todo o, en otras palabras, de su modo de producción.

No obstante, en la medida en que esos cambios todavía siguen siendo tendencias, y nuestros análisis de la actualidad están regidos por la selección de lo que creemos que persistirá o se desarrollará, cualquier intento de decir qué es el posmodernismo difícilmente pueda separarse del intento aún más problemático de decir adónde está yendo; en síntesis, liberar sus contradicciones, imaginar sus consecuencias (y las consecuencias de éstas) y conjeturar la forma de sus agentes e instituciones en alguna madurez más plenamente desarrollada de lo que hoy sólo pueden ser, a lo sumo, tendencias y corrientes. Toda teoría del posmodernismo es entonces una predicción del futuro, con una baraja defectuosa.

Convencionalmente se distingue una antinomia de una contradicción, como mínimo porque la sabiduría popular da a entender que la última es susceptible de una solución o una resolución, en tanto la primera no lo es. En ese sentido, la antinomia es una forma de lenguaje más limpia que la contradicción. Con ella, uno sabe dónde está parado; enuncia dos proposiciones que son radical e incluso absolutamente incompatibles: tómalo o déjalo. Mientras que la contradicción es una cuestión de parcialidades y aspectos –sólo parte de ella es incompatible con la proposición correspondiente– y, en rigor, puede tener que ver con fuerzas, o con el estado de las cosas, más que con palabras o implicaciones lógicas. A largo plazo, se supone que las contradicciones son productivas; las antinomias, por su parte –considérese la clásica de Kant: el mundo tiene un principio, el mundo no tiene principio– no ofrecen ningún asidero, independientemente de la meticulosidad con que se las dé vuelta una y otra vez.

Nuestras antinomias se referirán a las "representaciones *a priori*" de Kant; a saber, el tiempo y el espacio, que en términos históricos hemos llegado a pensar, en general, como marcos formales implícitos que, no obstante, varían de acuerdo con el modo de producción. Es de suponer, entonces, que podemos aprender algo sobre nuestro propio modo de producción a partir de la forma en que tendemos a pensar el cambio y la permanencia, o la variedad y

la homogeneidad –forma que tiene que ver tanto con el espacio como con el tiempo.

I

El tiempo es hoy una función de la velocidad, y evidentemente sólo perceptible en términos de su celeridad como tal: como si la antigua oposición bergsoniana entre medida y vida, tiempo del reloj y tiempo vivido, hubiera perdido vigencia, junto con esa eternidad virtual o lenta permanencia sin la cual Valéry creía que la idea misma de obra de arte probablemente se extinguiría (algo en lo que parece haber sido confirmado). Lo que surge entonces es cierta concepción del cambio sin su opuesto; y decir eso es presenciar luego sin poder hacer nada cómo los dos términos de esta antinomia se pliegan uno en el otro, ya que desde el punto privilegiado del cambio resulta imposible distinguir el espacio del tiempo o el objeto del sujeto. El eclipse del tiempo interno (y su órgano, el sentido temporal "íntimo") significa que leemos nuestra subjetividad en las cosas exteriores: los antiguos cuartos de hotel de Proust, como viejos servidores, le recordaban respetuosamente cada mañana cuántos años tenía y si estaba de vacaciones o "en casa", y dónde; esto es, le decían su nombre y le proporcionaban una identidad, como una tarjeta de visita en una bandeja de plata. Como el hábito, la memoria, el reconocimiento, las cosas materiales hacen eso por nosotros (de la forma en que los criados supuestamente nos proveían nuestros medios de vida, de acuerdo con Villiers de l'Isle Adam). La subjetividad es un asunto objetivo, y basta cambiar el decorado y la puesta en escena, reamoblar las habitaciones o destruirlas en un bombardeo aéreo para que un nuevo sujeto, una nueva identidad, surjan milagrosamente de las ruinas de los antiguos.

El fin del dualismo sujeto-objeto, sin embargo –que tantos ideólogos anhelaron durante tanto tiempo– trae con él retroparadojas ocultas, como explosivos escondidos: por ejemplo, las de Paul

Virilio en *War and Cinema*, que muestra cómo la aparente velocidad del mundo exterior es en sí misma una función de las demandas de representación. Tal vez no el resultado de alguna nueva idea subjetiva de la velocidad que se proyecta en un exterior inerte, como en los estereotipos del idealismo clásico, sino antes bien la tecnología frente a la naturaleza. El aparato –y muy especialmente el fotográfico y fílmico– plantea sus propias exigencias a la realidad, que ésta, como en la Guerra del Golfo, luego brega por cumplir (como una foto tomada con disparador automático en que pueda verse al propio fotógrafo deslizarse sin aliento en su lugar al final de una fila de rostros ya en pose):

> [L]a desaparición del efecto de proximidad en la prótesis del viaje acelerado hizo necesario crear una aparición completamente simulada que restableciera íntegramente la tridimensionalidad del mensaje. Ahora se iba a comunicar al espectador una prótesis holográfica de la inercia del comandante de las fuerzas militares, y aquél extendería su mirada en el tiempo y en el espacio mediante pinceladas constantes, aquí y allá, hoy y ayer [...]. Ya evidente en el *flashback* y luego en la retroalimentación, esta miniaturización del significado cronológico fue el resultado directo de una tecnología militar en que los acontecimientos siempre se desarrollaban en un tiempo teórico.[1]

Semejante "retorno de lo reprimido" (una designación anticuada y hoy relativamente metafórica para ello, sin lugar a dudas) significa que la eliminación del sujeto no nos deja con el objeto *wie es eigentlich gewesen*, sino más bien con una multiplicidad de simulacros. El argumento de Virilio, como el de tantos otros hoy en día, es que el cine es el sujeto verdaderamente centrado, tal vez incluso el único: la esquizia deleuziana es sólo una idea confusa y contradictoria junto con este aparato que, triunfalmente, absorbe en sí mismo el antiguo polo sujeto-objeto. Pero plantea la embarazosa cuestión secundaria de si, para empezar, en ese caso hubo alguna vez un sujeto (centrado): ¿alguna vez tuvimos que esperar? ¿Es el aburrimiento una ficción de la imaginación junto con su prima, la eternidad? ¿Hubo alguna época en que las cosas parecían

no cambiar? ¿Qué hacíamos antes de las máquinas? Toda carne es polvo: y la vida en la antigua *polis* nos sorprende como más frágil y efímera que cualquier cosa de la ciudad moderna, aun cuando tendríamos que recordar cuántos cambios sobrellevó esta última. Es como si una ilusión de permanencia más lenta acompañara el presente vivido como una proyección óptica, enmascarando un cambio que sólo resulta visible cuando aparece fuera del marco temporal.

Pero expresarlo de este modo es medir un abismo y asegurarnos de todo lo que es radicalmente diferente de los proyectos formales y las "percepciones del tiempo" modernistas en la distribución posmoderna, donde lo antes clásico se ha enmascarado como pura moda, si bien la de un mundo más lento y más vasto que tardó siglos en cruzarse en caravana o carabela, y a través de cuyo tiempo adensado, como si fuera un elemento viscoso, los objetos bajaban tan lentamente que adquirían una pátina que parecía transformar sus contingencias en las necesidades de una tradición llena de significado. Para una población mundial, los lenguajes de la Atenas de Pericles ya no pueden ser más normativos que los de otros estilos tribales (aunque es muy fácil imaginar un operativo cultural del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas en el cual las "grandes civilizaciones" hicieran un fondo común con sus diversas tradiciones clásicas con vistas a imponer un canon clásico más generalizadamente "humano"): con ello también el tiempo se convierte en multicultural y los reinos hasta aquí herméticos de la demografía y el impulso industrial empiezan a colarse uno en el otro, como si hubiera ciertas analogías entre grandes multitudes de personas y vertiginosos niveles de velocidad. Ambos hacen patente entonces el fin de lo moderno en una conjunción renovada y paradójica, como cuando los nuevos estilos parecen agotados a raíz de su misma proliferación, mientras sus portadores, los creadores, profetas, genios y adivinos individuales, se encuentran repentinamente sin audiencia debido a la pura densidad de población (si no a la realización del *ethos* democrático como tal).

Mis referencias han sugerido que la nueva temporalidad absoluta tiene todo que ver con lo urbano, sin subrayar, en ese caso, el requisito de revisitar nociones tradicionales de lo urbano como tal, a fin de adaptar su posnaturalidad a las tecnologías de la comunicación, así como de la producción, y marcar la escala descentrada y casi global sobre la que se despliega lo que solía ser la ciudad. Lo moderno todavía tenía algo que ver con la arrogancia de los habitantes urbanos para con los provincianos, ya se tratara de un provincianismo de campesinos, culturas distintas y colonizadas o simplemente el propio pasado precapitalista: esa satisfacción más profunda de ser *absolutamente moderno* se disipa cuando las tecnologías modernas están en todas partes, ya no hay provincias e incluso el pasado llega a parecer algo así como un mundo alternativo, más que una fase imperfecta y primitiva de éste. Mientras tanto, los mismos moradores urbanos o metropolitanos "modernos" de décadas anteriores llegaron del campo o al menos todavía podían constatar la coexistencia de mundos desiguales; eran capaces de apreciar el cambio de una manera que resulta imposible una vez que la modernización está relativamente terminada (y no es ya un proceso aislado, antinatural y amilanante que se destaca a simple vista). Se trata de una desigualdad y una coexistencia que también pueden inscribirse en un sentimiento de pérdida, como ocurre con los lentos cambios y demoliciones parciales del París de Baudelaire, que hace casi literalmente las veces de correlativo objetivo de su experiencia del tiempo que pasa: en Proust, todo esto, aunque al parecer más intensamente elegíaco (y que en todo caso sobrecarga el texto mismo de Baudelaire), ya ha sido subjetivizado, como si lo que se añorara fueran el yo y su pasado y no sus casas (pero el lenguaje de Proust lo dice mejor: *"la muraille de l'escalier où je vis monter le reflet de sa bougie, n'existe plus depuis longtemps"*,[2] como lo hace su construcción espacial de la trama). Hoy se ha modificado el significado mismo de la demolición, junto con el de edificio: se convirtió en un proceso posnatural generalizado que pone en cuestión el propio concepto de cambio y la noción heredada del tiempo que lo acompañaba.

Tal vez sea más fácil dramatizar estas paradojas en el ámbito filosófico y crítico que en el estético, para no mencionar el urbanismo como tal. Puesto que la demolición definió seguramente la vocación del intelectual moderno desde que el *Ancien Régime* tendió a identificar su misión con la crítica y la oposición a las instituciones e ideas establecidas: ¿qué mejor figura para caracterizar la forma fuerte del intelectual cultural desde los *philosophes* de la Ilustración hasta Sartre (a quien se llamó el último de los intelectuales clásicos), si no más allá? Es una figura que pareció presuponer una omnipresencia del Error, diversamente definido como superstición, mistificación, ignorancia, ideología de clase e idealismo filosófico (o "metafísica"), de manera tal que eliminarlo mediante operativos de demistificación deja un espacio en el que la ansiedad terapéutica va de la mano con una autoconciencia y una reflexividad realzadas en varios sentidos, si no, en rigor, con la Verdad como tal. Al intentar restaurar, junto con esta tradición negativa, la otra misión del intelectual, el restablecimiento del sentido, Ricoeur dramatizó agudamente todo lo que las diversas hebras de lo que llamó la "hermenéutica de la sospecha" tenían en común, desde la Ilustración y su relación con la religión hasta la relación destructiva con la "metafísica occidental", haciendo hincapié sobre todo en los grandes momentos formativos de Marx, Nietzsche y Freud, a quienes hasta los intelectuales posmodernos, de una u otra manera, aún deben obediencia conjunta.

Lo que cambió, entonces, es quizás el carácter del terreno en que se llevan a cabo estos operativos: así como el período transicional entre las sociedades aristocráticas y clericales del *Ancien Régime* y las capitalistas industriales y democráticas de masas fue mucho más prolongado y lento de lo que solemos creer (Arno Mayer sugiere que residuos significativos de las primeras sobrevivieron en Europa hasta el final de la Segunda Guerra Mundial), también el papel objetivo de los intelectuales en la implementación de la revolución cultural de la modernización siguió siendo progresista durante mucho tiempo. Pero el proceso mismo con frecuencia

tendió a impresionar tanto a observadores como participantes por sus energías autoperpetuadoras e incluso autodevoradoras. No es sólo la Revolución la que se come a sus hijos; gran número de visiones de pura negatividad también lo hacen, desde la descripción de Hegel de la libertad y el Terror hasta la lóbrega teoría de la escuela de Francfort sobre la "dialéctica de la Ilustración" como una máquina infernal, propensa a extirpar toda huella de trascendencia (incluidas la crítica y la negatividad misma).

Dichas visiones parecen aún más pertinentes para sociedades unidimensionales como la nuestra, en la que se ha tendido a eliminar lo residual, en la forma de hábitos y prácticas de otros modos de producción, de manera que podría ser posible formular la hipótesis de una modificación o desplazamiento en la función misma de la propia ideología y crítica. Ésta es al menos la posición de Manfredo Tafuri, que propone una especie de análisis funcionalista del intelectual de vanguardia, cuya "fase antiinstitucional" implicó esencialmente "la crítica de valores gastados".[3] Sin embargo, el éxito mismo de dicha misión, coextensa con las luchas modernizadoras del propio capital, "sirve para preparar una plataforma de limpieza total desde la cual se pueda partir al descubrimiento de las nuevas 'tareas históricas' del trabajo intelectual".[4] No es de sorprender que Tafuri identifique estas nuevas tareas "modernizadoras" con la racionalización como tal: "Lo que las ideologías de la vanguardia introdujeron como una propuesta para la conducta social fue la transformación de la ideología tradicional en Utopía, como una prefiguración de un abstracto momento final de desarrollo coincidente con una racionalización global, una realización positiva de la dialéctica".[5] Las formulaciones de Tafuri se vuelven menos crípticas cuando se comprende que para él el keynesianismo debe entenderse como una planificación, una racionalización del futuro.

Así vista, la demistificación en el período contemporáneo tiene su propia y secreta "astucia de la historia", su propia función interna y una misión oculta de alcance histórico y mundial; a saber, hacer una limpieza total del planeta para favorecer las manipulacio-

nes de las grandes corporaciones, mediante la destrucción de las sociedades tradicionales (no meramente la Iglesia y las viejas aristocracias sino, sobre todo, los campesinos y sus modos de producción agrícola, su tierra comunal y sus aldeas): preparar un presente puramente *fungible* en el cual tanto el espacio como las psiques puedan procesarse y rehacerse a voluntad con una "flexibilidad" ante la que la creatividad de los ideólogos que se afanan acuñando nuevos adjetivos resplandecientes para describir las potencialidades del "posfordismo" apenas puede mantenerse. En estas circunstancias, la demolición empieza a asumir nuevos matices ominosamente urbanísticos y a connotar las especulaciones de los urbanistas mucho más que las heroicas luchas anteriores de los intelectuales opositores; en tanto que esas objeciones y críticas a la demolición misma quedan relegadas al plano de una moralización fastidiosa y se debilitan a sí mismas en virtud de su vívida dramatización de mentalidades pasadas de moda que de todas maneras es mejor demoler (*"denn alles, was entsteht/Ist wert, dass es zugrunde geht"*).

Éstas son ahora paradojas de los medios de comunicación, resultantes de la velocidad y del *tempo* del proceso crítico, así como de la forma en que todas las posiciones ideológicas y filosóficas como tales se han transformado en el universo mediático en sus propias "representaciones" (como podría haberlo expresado Kant); en otras palabras, en imágenes de sí mismas y caricaturas en las que consignas identificables sustituyen a creencias tradicionales (éstas, en efecto, fueron obligadas a transformarse justamente en esas posiciones ideológicas reconocibles a fin de operar en el mercado de los medios). Ésta es la situación en que es más fácil captar el valor progresista de modos conservadores o residuales de resistencia a lo nuevo que evaluar el alcance de posiciones ostensiblemente liberales de izquierda (que, como en el modelo de Tafuri, a menudo demuestran ser funcionalmente indiscernibles de los requisitos estructurales del mismo sistema). El diagnóstico también proyecta el espejismo de alguna posible barrera del sonido, como

una línea delatora que se desdibuja contra el cielo; y efectivamente, la pregunta obvia sobre cuánta velocidad puede soportar el organismo humano tal vez cumpla su parte en los renacimientos naturalistas; en tanto que en sí mismo, el nuevo hecho parece ofrecer una fugaz pero vívida dramatización de la antigua ley de Engels acerca de la transformación de la cantidad en calidad (o al menos de la imagen residual de esa "ley").

De esta forma, la paradoja desde la que debemos emprender la marcha es la equivalencia entre un índice de cambios sin paralelos en todos los niveles de la vida social y una estandarización sin precedentes de todo –sentimientos y bienes de consumo, lenguaje y espacio edificado– lo que parezca incompatible con esa mutabilidad. Es una paradoja que todavía puede conceptualizarse, pero en proporciones inversas: la de la modularidad, por ejemplo, donde la estandarización misma permite la intensificación del cambio, y los módulos prefabricados, presentes por doquier desde los medios hasta una vida privada en lo sucesivo estandarizada, desde la naturaleza mercantilizada hasta la uniformidad de equipamiento, posibilitan que se sucedan unas a otras milagrosas reconstrucciones, como en el video fractal. El módulo constituiría entonces la nueva forma del objeto (el nuevo resultado de la reificación) en un universo informacional: ese punto kantiano en que la materia prima se organiza repentinamente por categorías en una unidad apropiada.

Pero la paradoja también puede incitarnos a repensar nuestra concepción del cambio. Si la mejor forma de representar el cambio absoluto en nuestra sociedad es la rápida modificación de los escaparates de los negocios, que suscita el interrogante filosófico sobre lo que cambia realmente cuando los video clubes son reemplazados por tiendas de ropa informal, entonces la formulación estructural de Barthes llega a tener mucho de recomendable, a saber, que es crucial distinguir entre ritmos de cambio inherentes al sistema y programados por éste, y un cambio que reemplaza todo un sistema por otro. Pero ése es un punto de vista que reaviva paradojas del tipo de la de Zenón, derivada de una concepción parmenídea del ser

que, como *es* por definición, no puede pensarse ni siquiera momentáneamente en transformación y menos aún dejando de ser aunque sea por un instante.

La "solución" a esta paradoja en particular se encuentra, desde luego, en la comprensión (en la que insistieron vigorosamente Althusser y sus discípulos) de que cada sistema –mejor aún, cada "modo de producción"– produce una temporalidad que le es específica: sólo si adoptamos una concepción kantiana y ahistórica del tiempo como una categoría absoluta y vacía puede la temporalidad singularmente repetitiva de nuestro propio sistema convertirse en un objeto de perplejidad y llevar a la reformulación de estas viajes paradojas lógicas y ontológicas.

No obstante, tal vez no carezca de efectos terapéuticos el hecho de permanecer durante un buen tiempo hipnotizados por la visión atribuida a Parménides, de la que, por más que sea poco válida para la naturaleza, bien podría pensarse que captura cierta verdad de nuestro momento social e histórico: una fulgurante estasis de ciencia ficción en la que las apariencias (simulacros) surgen y desaparecen sin cesar, sin la trascendente totalidad hechizada de todo lo que siempre aletea durante el más breve de los instantes o siquiera vacila momentáneamente en su prestigio ontológico.

Aquí, es como si la lógica de la moda, acompañando la múltiple penetración de sus imágenes omnipresentes, hubiera empezado a trabarse e identificarse con el tejido social y psíquico que tiende a convertirla en la lógica misma de nuestro sistema en su conjunto. La experiencia y el valor del cambio perpetuo llegan con ello a gobernar el lenguaje y los sentimientos, por lo menos tanto como los edificios y la ropa de esta sociedad en particular, al extremo de que ni siquiera el significado relativo permitido por el desarrollo desigual (¿o "sincronicidad no sincrónica"?) es ya comprensible, y el valor supremo de lo Nuevo y la innovación, tal como lo comprendieron tanto el modernismo como la modernización, se desvanece frente a una corriente constante de ímpetu y variación que en algún límite exterior parece estable e inmóvil.

Lo que alborea entonces es la comprensión de que nunca hubo una sociedad tan estandarizada como ésta, y que la corriente de la temporalidad humana, social e histórica jamás fluyó con tanta homogeneidad. Aun el gran aburrimiento o tedio del modernismo clásico requería algún punto de privilegio o posición subjetiva fantaseada al margen del sistema; nuestras estaciones, en cambio, son de la variedad televisiva o mediática posnatural y postastronómica, triunfalmente artificial gracias a la capacidad de sus imágenes de la National Geographic o el Canal del Clima: de modo que sus grandes rotaciones –en los deportes, los nuevos modelos de autos, la moda, la televisión, el año lectivo o *rentrée*, etcétera– remedan por conveniencia comercial ritmos antes naturales y reinventan imperceptiblemente categorías tan arcaicas como la semana, el mes, el año, sin nada de la frescura y la violencia de, digamos, las innovaciones del calendario revolucionario francés.

Lo que ahora empezamos a sentir, en consecuencia –y lo que empieza a surgir como una constitución más profunda y fundamental de la posmodernidad misma, al menos en su dimensión temporal–, cuando todo se somete al cambio perpetuo de la moda y la imagen mediática, es que ya nada puede cambiar. Éste es el sentido del renacimiento de ese "fin de la historia" que Alexandre Kojève creyó encontrar en Hegel y Marx, y consideró que significaba cierto logro final de la igualdad democrática (y el valor igual de los sujetos económicos y jurídicos individuales) tanto en el capitalismo norteamericano como en el comunismo soviético, para sólo después identificar una variante significativa en lo que llamó el "*snobisme*" japonés, pero que hoy podemos señalar como la posmodernidad misma (el libre juego de las máscaras y los roles sin contenido ni sustancia). En otro sentido, por supuesto, éste es simplemente el viejo "fin de la ideología" con creces, y cuenta cínicamente con el marchitamiento de la esperanza colectiva en un clima mercantil particularmente conservador. Pero el fin de la historia también es la forma final de las paradojas temporales que hemos tratado de dramatizar aquí: a saber, que una retórica del cambio ab-

soluto (o "revolución permanente" en algún nuevo sentido tendencioso y especioso) no es, para lo posmoderno, más satisfactorio (pero tampoco menos) que el lenguaje de la identidad absoluta y la estandarización sin cambios cocinado por las grandes corporaciones, cuyas mejores ilustraciones del concepto de innovación son el neologismo y el logo y sus equivalentes en el ámbito del espacio edificado, la cultura corporativa del "estilo de vida" y la programación psíquica. La persistencia de lo Mismo a través de la Diferencia absoluta –la misma calle con diferentes edificios, la misma cultura a través de nuevas e importantes mudas de piel– desacredita el cambio, dado que en lo sucesivo la única transformación radical imaginable consistiría en poner fin al cambio mismo. Pero aquí la antinomia resulta realmente en el bloqueo o parálisis del pensamiento, ya que la imposibilidad de pensar otro sistema salvo mediante la erradicación de éste termina por desacreditar la misma imaginación utópica, fantaseada como la pérdida de todo lo que sabemos por experiencia, desde nuestras investiduras libidinales hasta nuestros hábitos psíquicos, y en especial las excitaciones artificiales del consumo y la moda.

La estasis o Ser parmenídeo, sin lugar a dudas, conoce al menos un acontecimiento irrevocable, a saber, la muerte y el paso de las generaciones: en la medida en que el sistema del simulacro o ilusión parmenídea es muy reciente, constituido en lo que llamamos posmodernidad, la temporalidad de las generaciones en toda su discontinuidad mortal todavía no es visible en los resultados, excepto retroactivamente y como un imperativo historiográfico materialista. Pero la muerte misma, como la violencia del cambio absoluto, en la forma de la no imagen –ni siquiera cuerpos que se descomponen fuera del escenario sino más bien algo persistente, como un olor que circula a través de la luminosa inmovilidad de este mundo sin tiempo–, es ineludible y sin sentido, dado que se ha destruido todo marco histórico que sirviera para interpretar y situar las muertes individuales (al menos para sus sobrevivientes). Una especie de violencia absoluta, entonces, la abstracción de la

muerte violenta, es algo así como el correlativo dialéctico de este mundo sin tiempo o historia.

Pero es más adecuado concluir esta sección con una observación sobre la relación de esta paradoja temporal –el cambio absoluto es igual a la estasis– con la dinámica del nuevo sistema global, porque también aquí podemos observar una borradura de las temporalidades que parecían gobernar un período anterior de la modernidad, tanto del modernismo como de la modernización. Puesto que en él, la mayoría de las sociedades del Tercer Mundo se vieron desgarradas por una penetración de la modernización occidental que suscitó contra sí –en toda la variedad de formas culturales características de esas sociedades muy diferentes– una contraposición que en general podría describirse como tradicionalismo: la afirmación de una originalidad cultural (y a veces religiosa) que tenía la capacidad de resistir la asimilación por parte de la modernidad occidental y era efectivamente preferible a ella. Ese tradicionalismo, desde luego, era una construcción por derecho propio, originado, por decirlo así, por las actividades mismas de los modernizadores (en cierto sentido más limitado y específico que el hoy ampliamente aceptado, que sostiene que todas las tradiciones y pasados históricos son en sí mismos necesariamente inventados y construidos). Sea como fuere, lo que queremos afirmar hoy es que este segundo término reactivo o antimoderno de la tradición y el tradicionalismo ha desaparecido de la realidad de todas las ex sociedades colonizadas o del Tercer Mundo, donde un neotradicionalismo (como en ciertos renacimientos chinos del confucianismo o en los fundamentalismos religiosos) se percibe en la actualidad más bien como una elección política y colectiva deliberada, en una situación en la que poco queda de un pasado que debe reinventarse por completo.

Lo cual significa decir que, por un lado, en lo sucesivo no existe en las sociedades del Tercer Mundo otra cosa que lo moderno; pero también, por el otro, corregir este enunciado con la salvedad de que en tales circunstancias, donde sólo existe lo moderno, éste debe hoy rebautizarse como "posmoderno" (dado que lo que llamamos mo-

derno es la consecuencia de la modernización incompleta y debe definirse necesariamente contra una residualidad no moderna que ya no existe en la posmodernidad como tal o, mejor, cuya ausencia define esta última). También aquí, entonces, pero en un nivel social e histórico, la temporalidad que prometía la modernización (en sus diversas formas productivistas capitalistas y comunistas) ha quedado eclipsada en beneficio de una nueva condición en que la temporalidad anterior ya no existe, dejando una apariencia de cambios aleatorios que son mera estasis, un desorden tras el fin de la historia. Entretanto, es como si lo que solía caracterizarse como el Tercer Mundo hubiese entrado en los intersticios del Primero, ya que éste también se desmoderniza y desindustrializa, y presta a la antigua otredad colonial algo de la identidad centrada de la ex metrópoli.

Con esta ampliación de la paradoja temporal a una escala global, también resulta clara otra cosa, una especie de segunda paradoja o antinomia que empieza a hacer sentir su presencia detrás y tal vez incluso dentro de la primera. En efecto, la repetida caracterización espacial de la temporalidad en estas páginas –desde Proust hasta los escaparates, desde el cambio urbano hasta el "desarrollo" global– empieza ahora a recordarnos que si es cierto que la posmodernidad se destaca por cierta espacialización esencial, entonces todo lo que hemos tratado de elaborar en términos de temporalidad habrá pasado necesariamente, en primer lugar, a través de una matriz espacial para llegar a la expresión. Si el tiempo se redujo en sustancia a la violencia más puntual y el cambio mínimo irrevocable de una muerte abstracta, quizá podamos afirmar entonces que en lo posmoderno el tiempo se convirtió en cierto modo en espacio. La antinomia fundacional de la descripción posmoderna radica por lo tanto en el hecho de que esta primera oposición binaria, junto con la identidad y la diferencia mismas, ya no es una oposición como tal, y revela incesantemente haber estado de acuerdo con su otro polo de una manera más bien diferente de la antigua proyección dialéctica de atrás para adelante, la clásica metamorfosis dialéctica. Para ver qué implica esto, es necesa-

rio que nos refiramos ahora a la otra antinomia espacial, que al parecer repetimos todo el tiempo en su versión temporal, con vistas a determinar si la espacialidad tiene alguna genuina prioridad temática.

II

Por lo menos es seguro que no se repite aquí la forma por la cual una dimensión de la antítesis necesariamente se expresa por medio del carácter figurativo de la otra, con el tiempo que requiere para hacerlo en términos espaciales; en este sentido, la antítesis tiempo-espacio tampoco es simétrica o reversible. El espacio no parece exigir una expresión temporal; si no es lo que prescinde absolutamente de ese carácter figurativo temporal, podría decirse entonces, como mínimo, que es lo que reprime absolutamente la temporalidad y esa figuratividad, en beneficio de otras figuras y códigos. Si la Diferencia y la Identidad están en juego tanto en la antinomia temporal como en la espacial, entonces la diferencia preponderante en las consideraciones del espacio no es tanto la del cambio en ninguna comprensión temporal de la forma como, más bien, la variedad y la infinidad, la metonimia y –para llegar a una versión más influyente y aparentemente definitiva y omniabarcativa– la heterogeneidad.

Históricamente, las aventuras del espacio homogéneo y heterogéneo se contaron la mayoría de las veces en términos del coeficiente de lo sagrado y los rebaños de fieles en que está desparejamente invertido: en cuanto a su presunta contraparte, lo profano, uno supone, sin embargo, que es una proyección temporal hacia atrás de pueblos postsagrados y comerciales para imaginar que era en sí mismo cualquier cosa o cualidad únicas (una no cualidad, más bien); una proyección, en efecto, para pensar, ante todo, que alguna vez existió un dualismo simple de lo profano y lo sagrado. Puesto que cabe suponer que lo sagrado significó en primer lugar hetero-

geneidad y multiplicidad: un no valor, un exceso, algo irreductible al sistema o al pensamiento, a la identidad, en la medida en que no solamente se repita a sí mismo sino a su contrapartida, al postular los espacios para una vida pueblerina normal junto con montones de basura ctónica de lo *im-monde* (la versión de Henri Lefebvre, en *The Production of Space*)[6] pero también los espacios vacíos del yermo y del desierto, los vacíos estériles que puntúan tantos paisajes naturalmente expresivos. Puesto que por definición debe de haber habido también tantos tipos o clases de lo sagrado como poderes, y hay que despojar a estas palabras de sus débiles tonalidades arcaicas antes de comprender que abstracciones como *sagrado* o *poder* tienen, frente a las realidades que pretendían designar, más o menos la misma fuerza expresiva que la abstracción *color* para la variedad de intensidades que absorben nuestra mirada.

Esto también se refiere al significado del paisaje, cuya versión moderna secular y pintada es un desarrollo muy reciente, como nos lo recordaron con tanta frecuencia intérpretes tales como Deleuze o Karatani. Vacilo en caer en las fantasías de románticos como Runge, con sus lenguajes de las plantas; pero es indudable que son fantasías atractivas, al menos hasta que se estabilizan socialmente en la forma del kitsch (con su "lenguaje de las flores"). Esas nociones de un espacio que en cierto modo está significativamente organizado y a un paso de hablar, una especie de pensamiento articulado que no logra alcanzar su traducción definitiva en proposiciones o conceptos, en mensajes, en última instancia encuentran su justificación y defensa teórica en la descripción que Lévi-Strauss hace en *La Pensée sauvage* de la "ciencia perceptiva" prefilosófica;[7] mientras que su estética alcanza al menos una especie de clímax en la lectura clásica del mismo antropólogo sobre los indios de la costa noroeste del Pacífico, *La Geste d'Asdiwal*, donde los diversos paisajes, desde los congelados yermos del interior hasta el río y la costa misma, hablan lenguajes múltiples (incluidos los del modo económico de producción y de la estructura de parentesco) y emiten una notable gama de mensajes articulados.

Este tipo de análisis neutraliza eficazmente la vieja oposición entre lo racional y lo irracional (y todas las oposiciones satélites –primitivo versus civilizado, varón versus mujer, Occidente versus Oriente– que se fundan en ella), ya que sitúa la dinámica del significado en textos que preceden a la abstracción conceptual: de inmediato se abre con ello una multiplicidad de niveles que ya no pueden asimilarse al racionalismo weberiano, el pensamiento instrumental, las reificaciones y las represiones de lo estrechamente racional o conceptual. Debe caracterizárselo entonces como heterogeneidad; y podemos seguir adelante para describir las articulaciones sensoriales de su objeto, en los paisajes móviles de *Asdiwal*, como espacio heterogéneo. Como lo demostró célebremente Derrida en uno de los documentos inaugurales de lo que más adelante recibiría el nombre de postestructuralismo ("Structure, Sign, and Play"),[8] el análisis de Lévi-Strauss sigue centrado en cierto modo en significados homólogos: no logra llegar a lo que en última instancia es aleatorio e indecidible; insiste en aferrarse como si fuera un salvavidas al concepto mismo de significado propiamente dicho; y en una situación que debería poner fin a ese concepto, ni siquiera alcanza la apertura de la polifonía o heteroglosia bajtiniana, dado que todavía hay una entidad colectiva –la tribu– que habla a través de sus multiplicidades.

Pero eso se convierte luego en el fracaso de Lévi-Strauss en alcanzar la verdadera heterogeneidad, más que la insuficiencia histórica de este último concepto como tal, sobre el cual la obra de toda la vida de Bataille demuestra que existe en situación y, como el surrealismo del que se deriva y al que repudia, es una reacción estratégica contra un estado moderno de las cosas. Esto nos lleva a preguntarnos si la heterogeneidad puede significar en realidad algo convenientemente subversivo mientras la homogeneidad no surja históricamente, para conferirle el valor y la fuerza de una táctica de oposición específica. Lo que tiene que describirse, por lo tanto, no es tanto el prestigio de dichas formas de multiplicidad y exceso que atestan la mente moderna racional y la censuran, como sus va-

lores como reacciones contra ella, cuya proyección en el pasado es a lo sumo un asunto dudoso y sospechoso. El objeto previo de la descripción es más bien la colonización gradual del mundo, precisamente por esa homogeneidad cuya tendencia a la conquista Bataille (como tantos otros) tuvo por misión histórica impugnar, junto con la introducción de formas de identidad que sólo *a posteriori* permiten que la ilusión anacrónica de heterogeneidad y diferencia llegue a parecer la lógica de lo que ellas organizaron y aplanaron.

En lo que se refiere al espacio, ese proceso seguramente puede identificarse con cierta precisión: es el momento en que el sistema occidental de propiedad privada de bienes raíces desplaza los diversos sistemas de tenencia de la tierra con los que se enfrenta en el transcurso de sus sucesivas ampliaciones (o, en la situación europea, de los que surge gradualmente por primera vez por derecho propio). Un lenguaje de la violencia –en otras circunstancias perfectamente apropiado para estas sustituciones y aún observable en asentamientos de colonos como los israelíes y también en las diversas "transiciones al capitalismo" en Europa del Este– tampoco revela de qué manera el reemplazo de un sistema legal más consuetudinario por otro es una cuestión de cálculo y estrategia política elaborada.[9] La violencia, sin duda, siempre estuvo implícita en la concepción misma de la propiedad como tal cuando se aplicaba a la tierra; ante todo, es un misterio singularmente ambivalente el que seres mortales, generaciones de organismos que mueren, hayan imaginado que podían "poseer" en cierto modo partes de la tierra. Las formas anteriores de propiedad de ésta (así como las formas socialistas más recientes, que, de manera similar, varían de país en país) al menos postulaban a la colectividad como el gobernador inmortal a cuya administración se entregaban porciones de suelo; nunca fue tarea fácil o sencilla, tampoco, deshacer estas relaciones sociales y reemplazarlas por las aparentemente más evidentes y manejables basadas en la propiedad individual y un sistema jurídico de sujetos equivalentes; en este aspecto, la Alemania del Este de hoy se parece a lo que los norteamericanos tuvieron

que hacer con el sur conquistado luego de la Guerra Civil, en tanto los asentamientos israelíes a menudo nos recuerdan el brutal desplazamiento de las sociedades norteamericanas nativas en el oeste de los Estados Unidos.

El asunto es, sin embargo, que cuando se invoca la oposición temática de heterogeneidad y homogeneidad, el referente último sólo puede ser este brutal proceso: los efectos resultantes del poder del comercio y luego el capitalismo propiamente dicho –lo que equivale a decir el puro número como tal, ahora podado y despojado de sus heterogeneidades mágicas y reducido a equivalencias– para apoderarse de un paisaje y aplanarlo, redistribuirlo en una cuadrícula de parcelas idénticas y exponerlo a la dinámica de un mercado que ahora reorganiza el espacio en términos de un valor idéntico. El desarrollo del capitalismo distribuye luego ese valor de la manera más desigual, por cierto, hasta que al fin, en su momento posmoderno, la pura especulación, en cuanto algo así como el triunfo del espíritu sobre la materia, la liberación de la forma del valor de cualquiera de sus anteriores contenidos concretos o terrenales, reina entonces suprema y devasta las mismas ciudades y campiñas que había creado en el proceso de su desarrollo previo. Pero todas esas formas ulteriores de violencia y homogeneidad abstractas se derivan del parcelamiento inicial, que vuelve a trasladar al espacio mismo la forma monetaria y la lógica de la producción de mercancías para el mercado.

Nuestro propio período también nos enseña que la contradicción fundamental en esta reorganización del espacio, que procura extirpar formas consuetudinarias más antiguas de tenencia colectiva de la tierra (que luego vuelven a colarse en la imaginación histórica moderna con el aspecto de concepciones religiosas o antropológicas de "lo sagrado" o de la heterogeneidad arcaica), debe identificarse con lo que solíamos igualmente llamar agricultura, cuando se asociaba a un campesinado e incluso a pequeños agricultores. En un sistema global posmoderno, en que la tendencia de una población campesina antes abrumadoramente mayoritaria a

caer hasta un siete u ocho por ciento de la nación puede observarse en todas partes, tanto en los países que se modernizan como en los "avanzados", la relación entre la agricultura campesina y la cultura tradicional se ha vuelto muy clara: la segunda sigue a la primera en su camino hacia la extinción, y todas las grandes culturas precapitalistas demuestran haber sido campesinas, excepto cuando se basaban en la esclavitud. (Entretanto, en lo que se refiere a lo que hasta hoy pasó por una cultura capitalista –una "alta cultura" específicamente capitalista, quiero decir–, también se la puede identificar como la forma en que una burguesía imitó y remedó las tradiciones de sus predecesores feudales aristocráticos, tendientes a eclipsarse a la par de su recuerdo para dar paso, junto con la anterior conciencia de clase burguesa clásica, a la cultura de masas; en rigor de verdad, a una cultura de masas específicamente norteamericana, sin más.)

Pero la posibilidad misma de una nueva globalización (la expansión del capital más allá de sus límites previos en su segunda fase, "imperialista") dependió de una reorganización agrícola (a veces llamada revolución verde debido a sus innovaciones tecnológicas y particularmente químicas y biológicas) que efectivamente transformó a los campesinos en trabajadores agrícolas y las grandes propiedades o latifundios (así como los enclaves aldeanos) en agroempresas. Pierre-Philippe Rey ha sugerido, en efecto, que comprendamos la relación de los modos de producción entre sí como de imbricación o articulación, más que de simple sustitución: en este aspecto, señala que la segunda etapa o momento "moderno" del capital –la fase del imperialismo– conservó en la agricultura un anterior modo precapitalista de producción y lo mantuvo intacto, explotándolo de una manera accesoria y obteniendo capitales gracias a una mano de obra extensiva y horarios y condiciones inhumanos, a partir de relaciones esencialmente precapitalistas.[10] La nueva etapa multinacional se caracteriza luego por barrer dichos enclaves y asimilarlos por completo al propio capitalismo, con su mano de obra asalariada y sus condiciones laborales: en es-

te momento, la agricultura –culturalmente distintiva e identificada en la superestructura como el Otro de la naturaleza– se convierte en una industria como las demás, y los campesinos en simples trabajadores cuyo trabajo se transforma clásicamente en mercancía en términos de equivalencias de valor. Esto no significa decir que la mercantilización esté parejamente repartida en todo el planeta o que todas las zonas hayan sido igualmente modernizadas o posmodernizadas; lo que señala, antes bien, es que la tendencia a la mercantilización mundial es mucho más visible e imaginable de lo que lo fue en el período moderno, en el que todavía existían tenaces realidades de la vida premoderna que ponían trabas al proceso. El capital, como lo mostró Marx en los *Grundrisse*, tiende necesariamente hacia el límite exterior de un mercado mundial que también es su última situación de crisis (dado que entonces ya no es posible ninguna expansión ulterior); hoy en día, esta teoría es para nosotros mucho menos abstracta que en el período moderno; señala una realidad conceptual que ni la teoría ni la cultura pueden posponer ya para alguna agenda futura.

Pero decir eso es evocar la tachadura de la diferencia en una escala mundial y transmitir una visión del triunfo irrevocable de la homogeneidad espacial sobre cualesquiera heterogeneidades que todavía puedan fantasearse en términos de espacio global. Quiero destacar esto como un planteamiento ideológico, que incluye todos los temores ecológicos suscitados en nuestro período (la contaminación y sus acompañamientos también se presentan como un signo de mercantilización y comercialización universales): puesto que en esta situación, la ideología no es falsa conciencia sino una posibilidad de conocimiento, y nuestras dificultades constitutivas para imaginar un mundo más allá de la estandarización global son precisamente indicios y, en sí mismas, rasgos de esa realidad o ser estandarizado.

Tales límites ideológicos, investidos con cierto terror afectivo como una especie de distopía, son compensados luego por otras posibilidades ideológicas que surgen a la vista cuando ya no to-

mamos el campo sino más bien la ciudad y lo urbano como nuestra perspectiva privilegiada. Desde luego, ésta es una oposición que ya ha dejado huellas significativas en la tradición de la ciencia ficción o la utópica: la antítesis entre una utopía pastoral y una urbana, y en particular la aparente sustitución en años recientes de las imágenes de una utopía aldeana o tribal (*Always Coming Home*, de Ursula Le Guin [1985], fue virtualmente la última de ellas)[11] por visiones de una realidad urbana inimaginablemente densa (y en ese aspecto, no obstante, en cierto modo imaginada) que se coloca explícitamente en la agenda utópica, como en *Trouble on Triton* (1976), de Samuel Delany[12] (o la predicción de Raymond Williams de que el socialismo, si es posible, no será más simple que todo esto sino mucho más complicado), o por mascaradas con una apariencia distópica cuya excitación libidinal más profunda, sin embargo, tiene con seguridad un espíritu profundamente utópico (como la mayor parte del *cyberpunk* actual).

Una vez más, empero, tenemos que enfrentar las dificultades conceptuales en que nos hunde la desaparición de uno de los términos de una oposición binaria antaño vigente. La desaparición de la naturaleza –la mercantilización del campo y la capitalización de la agricultura en todo el mundo– comienza ahora a socavar su otro término, lo anteriormente urbano. Donde el sistema mundial tiende hoy hacia un enorme sistema urbano –como una siempre prometida modernización cada vez más completa, una promesa que, sin embargo, ha sido ratificada y cumplida de una manera inesperada por la revolución de las comunicaciones y sus nuevas tecnologías: un rumbo del cual las visiones directamente materiales, las pesadillas del "crecimiento descontrolado" desde Boston hasta Richmond o las aglomeraciones urbanas japonesas, son las más simples de las alegorías–, la concepción misma de la ciudad y lo clásicamente urbano pierde su significación y ya no parece ofrecer ningún objeto de estudio delimitado con precisión, ninguna realidad específicamente diferenciada. Antes bien, lo urbano se con-

vierte en lo social en general, y ambos se constituyen y se pierden en una globalidad que en realidad tampoco es su opuesto (como lo fue en el anterior régimen) sino algo así como su extensión exterior, su prolongación en una nueva clase de infinitud.

Ideológicamente, lo que permite esta disolución de las fronteras de la ciudad tradicional y lo clásicamente urbano es un deslizamiento, un desplazamiento, una reinvestidura de las anteriores connotaciones ideológicas y libidinales urbanas en nuevas condiciones. La ciudad siempre pareció ser una promesa de libertad, como lo era en la concepción medieval de lo urbano como el espacio de huida de la tierra y del trabajo y la servidumbre feudales, del poder arbitrario del señor: desde ese punto de vista, el "aire de la ciudad" se convierte ahora precisamente en lo contrario de lo que Marx caracterizó célebremente como "idiotez rural", la estrechez de las maneras y costumbres de la aldea, el provincianismo de lo rural, con sus ideas fijas y sus supersticiones, y el odio a la diferencia. Aquí, en contraste con la monótona mismidad del campo (que, aunque inexactamente, también se fantasea como un lugar de represión sexual), la variedad y la aventura urbanas clásicamente prometidas, a menudo asociadas con el delito, así como las visiones correspondientes de placer y gratificación sexual, son inseparables de la transgresión y la ilegalidad. ¿Qué sucede, entonces, cuando hasta el campo, hasta esa realidad esencialmente provinciana desaparece, se estandariza, escucha el mismo inglés, ve los mismos programas, consume los mismos bienes que la antigua metrópoli a la que, en los viejos tiempos, esos mismos provincianos y gente del campo anhelaba ir como si se encaminara hacia una liberación fundamental? Creo que el segundo término faltante –tedio provinciano, idiotez rural– se conservó, pero transferido a un tipo diferente de ciudad y de realidad social, a saber, la ciudad del Segundo Mundo y las realidades sociales de una economía sin mercado o planificada. Todos recuerdan el poder abrumador de esa iconografía de la Guerra Fría, que tal vez demuestre ser aún más eficaz hoy, luego del fin de ésta y en lo más reñido de la ofensiva actual de la propaganda y

la retórica del mercado, de lo que lo fue en una situación de lucha en que las visiones del terror eran más quintaesencialmente operativas. En la actualidad, sin embargo, es el recuerdo de la monotonía imaginada de la ciudad del Segundo Mundo –con sus magros estantes de bienes de consumo en centros vacíos en los que están ausentes los puntos luminosos de las publicidades, las calles en que faltan las tiendas y los negocios pequeños, la uniformización de las modas de la vestimenta (en lo que la China maoísta es el máximo emblema)– lo que sigue actuando ideológicamente en las campañas en favor de la privatización. La identificación fundamental que hizo Jane Jacobs de un genuino tejido urbano y la vida callejera con la pequeña empresa se reitera ideológicamente sin cesar, sin recordar que ella creía que el diagnóstico se aplicaba por lo menos otro tanto a la ciudad norteamericana o capitalista en la que, aunque de una manera diferente, las corporaciones también expulsaron a los pequeños negocios y crearon desfiladeros de rascacielos sin absolutamente ninguna personalidad urbana.

Esta degradación urbana, que caracteriza al Primer Mundo, se trasladó, sin embargo, a un compartimiento ideológico independiente llamado posmodernismo, donde como corresponde toma su lugar en el arsenal de ataques contra la arquitectura moderna y sus ideales. En cuanto a la ciudad del Segundo Mundo, su visión se enrola más bien al servicio de una operación bastante diferente, a saber, ser el *analogon* visual y empírico de un mundo completamente programado y dirigido por la intención humana, un mundo, por lo tanto, del que también se excluyen las contingencias del azar, y con ello la promesa de aventura y vida real, de gratificación libidinal. La intención consciente, el plan, el control colectivo, se fantasean entonces como si estuvieran en armonía con la represión y la renuncia, el empobrecimiento instintivo: y como en la polémica posmoderna conexa, la ausencia de ornamento en la ciudad del Segundo Mundo –como si fuera la imposición involuntaria del programa de Adolf Loos– sirve como torva caricatura de los valores utópicos puritanos de una sociedad revolucionaria (así como

había cumplido el mismo papel para los valores utópicos igualmente puritanos del alto modernismo en la otra campaña que en cierta teoría reciente en los países del este se vincula explícitamente con ésta de una manera instructiva y reveladora).[13]

Sólo los rasgos espaciales de esta táctica ideológica particular son novedosos: Edmund Burke fue el primero, desde luego, en desarrollar la gran figura antirrevolucionaria, de acuerdo con la cual lo que la gente hace consciente y colectivamente no puede sino ser destructivo y el signo de una arrogancia fatal: sólo puede confiarse en el lento crecimiento "natural" de tradiciones e instituciones para constituir un mundo auténticamente humano (un profundo recelo hacia la voluntad y la intención consciente que luego se transmite a cierta tradición romántica en estética). Pero el ataque fundacional de Burke contra los jacobinos apuntaba a la construcción y formación, por parte de la clase media, de la sociedad de mercado, sobre cuyo comercialismo expresaba esencialmente los temores y ansiedades de una formación social anterior en proceso de sustitución. Los teóricos del mercado de la actualidad, sin embargo, introducen las mismas fantasías en defensa de una sociedad de mercado a la que ahora se supone en cierto modo "natural" y profundamente arraigada en la naturaleza humana; lo hacen contra los esfuerzos prometeicos de los seres humanos por tomar la producción colectiva en sus propias manos y, mediante la planificación, controlar su futuro o al menos influir sobre él y modificarlo (algo que ya no parece particularmente significativo en una posmodernidad en la que la experiencia misma del futuro como tal ha llegado a parecer endeble, si no deficiente).

Pero éste es precisamente el trasfondo ideológico e imaginario contra el cual es posible comercializar y vender la ciudad capitalista contemporánea como un carnaval poco menos que bajtiniano de heterogeneidades, diferencias, excitación libidinal y una hiperindividualidad que descentra eficazmente al viejo sujeto individual por medio del hiperconsumo individual. Ahora, las asociaciones o connotaciones de infelicidad y renunciamiento provincianos, de

empobrecimiento pequeño burgués, de miseria cultural y libidinal, sistemáticamente reinvestidas en nuestras imágenes del espacio urbano del Segundo Mundo, sirven a la fuerza como argumentos contra el socialismo y la planificación, la propiedad colectiva y lo que se fantasea como centralización, al mismo tiempo que actúan como poderosos estímulos para que los pueblos de Europa del este se zambullan en las libertades del consumo occidental. No es un logro ideológico pequeño si se tienen en cuenta las dificultades, *a priori*, para hacer que ciertos grupos sociales pongan en escena el control colectivo sobre sus destinos de una manera negativa e invistan esas formas de autonomía con todos los temores y ansiedades, la aversión y el espanto libidinal que Freud llamó contrainvestidura o anticatexis y que debe constituir el efecto central de cualquier antiutopismo exitoso.

Éste es también el punto en que todo lo que la forma espacial de la antinomia en discusión aquí tiene de más paradójico se torna vívido e ineludible; nuestra prueba conceptual se presenta más claramente a la vista cuando empezamos a preguntarnos cómo es posible que la realidad social más estandarizada y uniforme de la historia, por el más simple de los chasquidos ideológicos de los dedos, el más imperceptible de los desplazamientos, surja como el suculento resplandor aceitoso de la diversidad absoluta y de las formas más inimaginables e inclasificables de la libertad humana. Aquí, la homogeneidad se ha convertido en heterogeneidad, en un movimiento complementario del que hizo que el cambio absoluto se transformara en estasis absoluta, y sin la más mínima modificación de una historia real que allí se creía en el final, mientras que aquí parece, en definitiva, haberse realizado.

NOTAS

1. Paul Virilio, *War and Cinema*, Londres, 1989, págs. 59-60.
2. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. I, París, 1987,

págs. 36 [traducción castellana: *En busca del tiempo perdido*, 1, *Por el camino de Swann*, octava edición, Madrid, Alianza, 1979].

3. M. Tafuri, *Architecture and Utopia*, *op. cit.*, pág. 70.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, pág. 62.

6. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Londres, 1991.

7. Claude Lévi-Strauss, traducido como *The Savage Mind*, Chicago, 1966. [traducción castellana: *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964].

8. Véase Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Londres, 1990.

9. Véase Ranajit Guha, *A Rule of Property for Bengal*, París y La Haya, 1963.

10. Véase Pierre-Philippe Rey, *Les Alliances de classes*, París, 1978.

11. Ursula Le Guin, *Always Coming Home*, Londres, 1985.

12. Samuel R. Delany, *Trouble on Triton: An Ambiguous Heterotopia*, Middleton, 1996.

13. Para la identificación del modernismo estético con el stalinismo, véase en particular Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Munich, 1988, traducido *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*, Princeton, 1992.

5
¿"Fin del arte" o "fin de la historia"?

El debate sobre el "fin de la historia" –suponiendo que todavía esté vigente– parece haber excluido el recuerdo mismo de su predecesor, el referido al "fin del arte", que –es curioso pensarlo– se desarrolló ardorosamente en la década del sesenta, hace hoy unos treinta años. Ambos debates se derivan de Hegel y reproducen un giro característico de su pensamiento sobre la historia o, si lo prefieren, de la forma de su narrativa histórica: confío en que ya hemos avanzado lo suficiente en nuestra conciencia de la estructura narrativa de la historicidad para poder olvidar los viejos y remotos cuentos sobre los males de la totalización o la teleología. Sea como fuere, el entusiasmo suscitado por la contribución de Fukuyama y Kojève –casi tan bienvenida por cierta izquierda como por cierta derecha– muestra que Hegel tal vez no esté tan pasado de moda como la gente solía decir y pensar. Quiero comparar aquí estos dos debates extremadamente sugerentes y sintomáticos y tratar de determinar qué tiene que decirnos esa comparación sobre la coyuntura histórica en que nos encontramos. Durante los últimos años, sostuve insistentemente que esa coyuntura está marcada por una indiferenciación de campos, de manera tal que la economía llegó a superponerse con la cultura: que todo, incluidas la producción de mercancías y las altas finanzas especulativas, se ha vuelto cultural; y la cultura también pasó a ser profundamente económica u orientada hacia las mercancías. Así, no les sorprenderá enterarse de que las conjeturas sobre nuestra situación actual pueden consi-

derarse como declaraciones acerca del capitalismo tardío o la política de la globalización. Pero tal vez eso sea adelantarnos un poco.

Así, pues, cerremos los ojos y mediante un vigoroso esfuerzo de la imaginación, semejante a un trance, tratemos de remontarnos con el pensamiento hasta la apacible época de los años sesenta, cuando el mundo todavía era joven. La manera más sencilla de abordar el debate sobre el "fin del arte" puede discernirse a través del recuerdo de una de las más febriles modas o caprichos de esos años idos, a saber, el surgimiento de los así llamados *happenings*, discutidos por todos, desde Marcuse hasta los suplementos dominicales. Por mi parte, nunca pensé mucho en ellos y solía tender a reconceptualizarlos, en general, en el amplio movimiento de innovación teatral: puesto que lo que llamamos años sesenta –de los que puede decirse que empezaron (lentamente) en 1963, con los Beatles y la Guerra de Vietnam, y terminaron dramáticamente en algún momento entre 1973 y 1975, con la conmoción de Nixon y la crisis petrolera, y también con lo que vuelve a conocerse irónicamente como la "pérdida" de Saigón– fue entre otras cosas un momento extraordinariamente rico, el más rico desde los años veinte, en la invención de nuevas clases de representaciones y la puesta en escena de todas las piezas teatrales canónicas heredadas del pasado cultural de la literatura mundial en general: basta mencionar el Hallischer Ufer, y ni hablar de Schiffbauer Damm, Peter Brook o Grotowski, el Théâtre du Soleil, el TNP o el National Theatre de Olivier, y el teatro *off-Broadway* de la escena neoyorquina, y menos aún de la producción de Beckett y el así llamado antiteatro, para volver a evocar todo un universo de actuación y entusiasmo representacional en el que resulta bastante claro que los autodenominados *happenings* tienen necesariamente su lugar.

Espero que no se me malinterprete si sigo a una serie de historiadores del período al sugerir que fue una época de grandes actuaciones y una creativa *mise en scène*, más que de composición y producción originales de nuevas obras (a pesar del prestigio de los pocos dramaturgos auténticos como Beckett, cuyos nombres salpi-

can el registro del período): en otras palabras, nuevas puestas en escena de Shakespeare en todo el planeta, en vez de nuevos e inimaginables Shakespeares en toda clase de escenarios improbables del teatro mundial (pero no perdamos el tiempo en el entretenido ejercicio de pensar en los nombres de las excepciones, como Soyenka o Fugard). Todo lo que quisiera señalar en este punto es que la práctica teatral de ese período se mantiene a cierta distancia mínima de los textos que presupone como sus pretextos y condiciones de posibilidad: los *happenings* empujarían luego esta situación hasta su límite extremo, cuando afirmaron eliminar por completo el pretexto del texto y brindar un espectáculo de la más pura actuación como tal, que también procuraría, paradójicamente, abolir la frontera y la distinción entre ficción y hecho, o arte y vida.

En este punto, debo recordarles igualmente lo que todo el mundo trata de olvidar en nuestro tipo de sociedad actual: a saber, que éste fue un período apasionadamente político y que las innovaciones en las artes, y en especial en el teatro, aun las de los intérpretes y directores más estetizantes y menos políticamente conscientes, siempre estaban movidas por la firme convicción de que la representación teatral era también una forma de *praxis* y que por mínimos que fueran los cambios en ese ámbito eran asimismo contribuciones a un cambio general de la vida misma, de cuyo mundo y de cuya sociedad el teatro era a la vez una parte y un espejo. En particular, creo que no sería exagerado señalar que la política de los años sesenta, en todo el mundo y con la inclusión específica de las "guerras de liberación nacional", se definía y constituía como una oposición a la guerra norteamericana en Vietnam; en otras palabras, como una protesta de alcance mundial. La innovación teatral también se puso en escena, entonces, como el gesto simbólico de protesta estética, como innovación formal captada en términos de protesta social y política como tal, más allá y por encima de los términos específicamente estéticos y teatrales en que se expresaba.

Entretanto, también en un sentido más restringido, el mismo

despliegue de la teoría del "fin del arte" fue igualmente político, en la medida en que pretendía señalar o registrar la profunda complicidad de las instituciones y cánones culturales, de los museos y el sistema universitario, el prestigio estatal de todas las artes elevadas, con la Guerra de Vietnam como una defensa de los valores occidentales: algo que también presupone un alto nivel de inversión en la cultura oficial y un status influyente de la alta cultura en la sociedad como una extensión del poder del Estado. A mi juicio, esto es más cierto hoy, cuando ya no le importa a nadie, que en esos días, en especial en una Norteamérica extremadamente antiintelectual. Hans Haacke tal vez sea entonces un emblema más apropiado de esa visión de las cosas que la mayoría de los artistas del período; pero el recordatorio político es al menos útil en la medida en que identifica una procedencia izquierdista de la teoría del "fin del arte", en contraste con el espíritu notoriamente derechista del actual "fin de la historia".

¿Qué quería decir el propio Hegel con "fin del arte", una expresión que es improbable que haya usado de manera tan consignista? La noción de un "fin del arte" inmanente es en él algo así como una deducción a partir de las premisas de varios esquemas o modelos conceptuales que se superponen unos a otros. En efecto, la riqueza del pensamiento de Hegel –como en el caso de cualquier pensador interesante– no se deriva del ingenio o la pertinencia de ningún concepto individual en particular sino, antes bien, de la manera en que varios sistemas distintos de conceptos coexisten en él y no logran coincidir. Imaginemos modelos que flotan unos por encima de otros como si estuvieran en dimensiones distintas: no son sus homologías las que se revelan sugerentes o fructíferas, sino más bien las divergencias infinitesimales, la falta imperceptible de ajuste entre los niveles –extrapolados en un *continuum* cuyas fases oscilan desde lo pre incipiente y la brecha extravagante hasta la tensión insistente y la agudeza de la contradicción misma–; el pensamiento auténtico siempre se produce dentro de lugares vacíos, esos vacíos que aparecen súbitamente entre los más podero-

sos esquemas conceptuales. Así, pues, el pensar no es el concepto, sino la ruptura en las relaciones entre los conceptos individuales, aislados en su esplendor como otros tantos sistemas galácticos, a la deriva en la mente vacía del mundo.

De manera característica, todos los modelos o subsistemas de Hegel se ordenan compulsivamente en esas triplicaciones que el lector contemporáneo debe soslayar –como una especie de curiosa y obsesiva superstición numerológica– para hacer que este texto densamente tortuoso le resulte interesante.[1] En este punto, son pertinentes para nosotros por lo menos dos de las famosas progresiones triádicas: la del espíritu absoluto –o, más bien, el movimiento hacia ese "espíritu objetivo" o absoluto, según atraviesa las etapas de la religión, el arte y la filosofía–, y la del arte mismo, en su paso, más modesto, a través de las etapas más locales de lo simbólico, lo clásico y lo romántico... ¿hacia qué? Hacia el fin del arte, desde luego, y la abolición de la estética por sí misma y debido a su propio impulso interno, su autotrascendencia hacia otra cosa, algo supuestamente mejor que su propio espejo oscurecido y figurativo –el esplendor y la transparencia de la noción utópica de la filosofía de Hegel, la autoconciencia histórica de un presente absoluto (que también resultará ser esa idéntica noción presuntamente profética del así llamado "fin de la historia")–, en resumen, el poder modelador de la colectividad humana sobre su propio destino, en cuyo punto naufraga (para nosotros, aquí y ahora) en una temporalidad utópica incomprensible e inimaginable, más allá del alcance del pensamiento.

No hay duda de que otros subsistemas del inmenso *dictée* de Hegel –la compulsiva transcripción grafomaníaca vitalicia de lo que algún demón de lo absoluto le musitaba día tras día en los límites mismos de la sintaxis y del lenguaje– podrían añadirse provechosamente a la mezcla de estos sobrescritos. Pero hoy bastará con convencernos de las secretas y productivas discrepancias entre estos dos, que en otros aspectos parecen tener tanto en común: al avanzar como lo hacen desde lo sólo oscura e inconscientemente

figurativo, a través del supuesto de la pura autopoiesis del juego de la figuración como tal, hacia la pura transparencia de un fin de ésta en lo filosófico y lo históricamente autoconsciente, en una situación en que el pensamiento ha erradicado los últimos restos de figuras y tropos de las evanescentes y luminosas categorías de la abstracción misma.

Creo que lo que nos da la clave más profunda del pensamiento de Hegel es la singular emergencia de lo "sublime" en el lugar equivocado en estos diversos esquemas y progresiones. Tratemos de abrirnos paso a través de ellos de una manera firme y deliberadamente literal, sobresimplificada y poco imaginativa. En ese caso, en el primer momento de la historia –la religión, la religión precristiana o, mejor aún, la religión no occidental como tal–, la humanidad piensa y es colectivamente consciente sin una genuina autoconciencia: o más bien, para ser un poco más precisos, dado que la conciencia sin autoconciencia es una especie de contradicción en los términos, en él la humanidad es colectivamente consciente pero sólo inconscientemente autoconsciente: en síntesis, piensa en imágenes y figuras; hace formas y contornos externos, la masa y la variedad de la materia como tal, piensa por sí misma y se eleva, automodelándose delirantemente según la lógica fetiche de las grandes religiones clásicas, en gran medida en el sentido y espíritu ulteriores de Feuerbach y el mismo Marx. Ojalá tuviéramos tiempo para examinar las evocaciones notablemente diestras de Hegel del ornamento indio y los jeroglíficos egipcios, que vuelven una y otra vez como *Leitmotiven* en la obra de toda su vida y proponen las claves definitivas de su concepción de lo figurativo y la figuración como tal.

La versión más conocida de todo esto, sin embargo, la que ya conocemos debido a tantos enfoques contemporáneos cuidadosamente controlados de una única zona local del sistema de Hegel, es nuestra vieja amiga, la pirámide: la masa de materia en alguna parte de la cual mora una pequeña chispa del espíritu vivo; esa monumental figura exterior cuya forma misma –demasiado vasta

para articular las diferenciaciones del pensamiento concreto como tal– designa no obstante, como a través de alguna inmensa distancia, la presencia residente de la forma de la conciencia. Cuerpo y espíritu, sin duda; materia y mente; con la salvedad de que sería mejor decir que estas estériles oposiciones y dualismos conceptuales derivan en última instancia del callejón sin salida de la figuración religiosa, y no, al revés, que la noción de Hegel de la estructura problemática de la religión replica y reproduce el más banal estereotipo filosófico heredado de la tradición.

Sin embargo, lo que ocurre ahora es inesperado: en vez del resultado lógico y predecible –que la materia simplemente se trascienda en espíritu y la figuración, liberada de sus adornos materiales, se transforme de inmediato en pensamiento abstracto como tal–, en el paso siguiente la figuración, por así decirlo, se distrae de su misión y destino últimos y se atasca aún más peligrosamente en la materia y el cuerpo. Es el momento de los griegos –del arte clásico–, que irrumpen con escándalo y desquician la teleología de la historia humana y el movimiento desde Asia hasta Europa occidental, desde el gran Otro de las religiones e imperios orientales hasta el yo dominante y centrado de la filosofía occidental y la producción industrial capitalista. Los romanos encajan en ese esquema, pero no los griegos, que proponen una visión peligrosa y tentadora, engañosa, de la nueva y última edad humana: de un mundo en el que sólo existe la medida humana y el cuerpo del hombre constituye por sí mismo la fuente y el manantial de la filosofía política; una especie de humanismo corpóreo en el que las secretas armonías pitagóricas del justo medio sugieren una racionalidad del cuerpo humano y sus proporciones, y durante el más fugaz de los instantes nos hacen pensar engañosamente que se ha alcanzado la forma final de un mundo verdaderamente humano y una filosofía consumada.

Hegel debe denunciar la idolatría de este resultado, a fin de lograr que la historia vuelva a moverse; debe cortejar las pasiones clásicas de sus contemporáneos, a la vez que los alienta suavemen-

te a seguir adelante y les recuerda, calma pero insistentemente, que la cristiandad todavía permanece en la agenda junto con la *Germania* de Tácito y respira una autoridad perentoria capaz de superar e imponerse a toda esa persistente nostalgia clásica.

En cuanto a la misma cristiandad y la entonces dominante realidad germánica de Europa occidental, es importante recordar que para Hegel y sus contemporáneos, difícilmente haya que pensar ya siquiera en una religión: a través de la Reforma, sus obsesiones triádicas y su lógica trinitaria pasan a las abstracciones de la filosofía clásica alemana y el idealismo objetivo de la generación de Hegel, suficientemente entrenada en categorías teológicas muertas y su movimiento dialéctico inmanente para quitar figuratividad a toda esa borrosa y persistente decoración sagrada a la velocidad del *coup de pouce* cartesiano y pasar en lo sucesivo a las profundidades seculares de Fichte, Schelling y el propio Hegel. El torturado cuerpo individual de Cristo[2] actuará como cámara de descomprensión, a través de la cual una generación obsesionada con los cuerpos griegos se desintoxica y pasa a los placeres y satisfacciones más bien diferentes de la abstracción como tal, y lo que estos alemanes llaman lo Absoluto: después de todo, lo verdaderamente significativo no es el cuerpo individual sino más bien la colectividad humana, con cuya apoteosis Marx completará el sistema hegeliano, atascado en su camino hacia el fin de la historia por la inesperada regresión del ultramoderno estado prusiano a la reacción despótica y fanática.

De tal modo, la cristiandad parece disolverse casi sin esfuerzos en la filosofía alemana clásica, así como la tradición tribal germánica parece conducir directamente a la modernidad misma: si colocamos a Lutero y el protestantismo francamemente en el medio de este desarrollo histórico, la idea tal vez parezca menos provinciana, y aún menos chauvinista. Pero es notorio que la etapa final del esquema tripartito de Hegel tiene un inconveniente: lo que él llama la forma romántica del arte. Es un inconveniente formal: para comenzar, necesita esta etapa para construir un clímax dialéctico de

la *Estética.* Independientemente del tipo de narrativa histórica que haya sido la dialéctica –y sin duda fue en su día tan nueva y sorprendentemente paradójica como lo son hoy las narrativas históricas rivales de la complementariedad derridiana o la *Nachträglichkeit* freudiana–, es evidente que en algún sentido satisfactorio exigía la tercera etapa tanto para realizar las precedentes como para disolverlas y pasar a otra cosa.

Una vez más, la cristiandad será la bisagra de una solución poco convincente: porque el arte medieval puede presentarse como el contenido fuerte de la forma romántica, como la materia prima más original de esta modernidad estética; en tanto la nostalgia medieval de los románticos alemanes contemporáneos –los Schlegel, a quienes Hegel odiaba, los conversos que confundían Italia con el catolicismo apostólico romano, los pintores nazarenos y los diversos exiliados al sur de los Alpes–, esas débiles supervivencias de una cultura católica medieval que era auténticamente "romántica" (o moderna, en el sentido más amplio de la historia mundial de Hegel) ayudan a probar el argumento al atar el arte en vano a una ineludible misión medieval y cristiana, a la vez que atestiguan la debilidad de dichos renacimientos nostálgicos en el presente (digamos 1820 o algo así) y demuestran con ello la urgencia de una transición a alguna era dialécticamente nueva y diferente y las pretensiones de la filosofía de reemplazar este penoso entumecimiento estético por algo más vigoroso y decisivo. La ambigüedad se extiende al uso mismo que Hegel hace de la palabra "romántico", que en su pluma no es en general un epíteto positivo: quienes han llegado a ver hoy a los románticos alemanes, y en especial a Friedrich Schlegel, una vez más, como precursores de prácticas y pensamientos singularmente contemporáneos, no tendrán muchos inconvenientes en diagnosticar con malicia que el disgusto que Hegel siente por ellos es la angustia de la competencia y la percepción anticipada de los peligros que la ironía y la autoconciencia románticas representan para el balanceo y las afirmaciones formuladas por la dialéctica misma.

En todo caso, y cualquiera sea la lectura que uno decida hacer de la etapa hegeliana final del arte, pocos pronósticos históricos han sido tan desastrosamente erróneos. Sea cual fuere la validez de sus sentimientos hacia el romanticismo, las corrientes que condujeron a lo que ha llegado a denominarse modernismo deben identificarse entonces con seguridad con uno de los florecimientos más notables de las artes en toda la historia humana. Independientemente de lo que el "fin del arte" signifique para nosotros, por lo tanto, decididamente no estaba a la orden del día en tiempos de Hegel. Y en lo que se refiere a la otra parte de la profecía, la sustitución del arte por la filosofía, tampoco pudo haber elegido un peor momento histórico para presagiarla; en efecto, si seguimos la práctica de Hegel y sus contemporáneos en la identificación de la filosofía con el sistema como tal, entonces pocos querrán negar que, en ese sentido, lejos de ser un precursor de una era verdaderamente filosófica, aquél fue más bien el último filósofo de la tradición: y esto en dos sentidos, por subsumirse y transfigurarse íntegramente en y por el marxismo como una especie de posfilosofía, y también por haber ocupado tan completamente este terreno filosófico como para dejar que todos los ulteriores esfuerzos puramente filosóficos (que en nuestra propia época llegaron a identificarse más bien como teoría) se constituyeran en otras tantas incursiones guerrilleras y terapias antifilosóficas locales, desde Nietzsche hasta el pragmatismo, desde Wittgenstein hasta la deconstrucción.

No obstante, en otro sentido Hegel tenía razón y fue realmente profético en todo esto, y es esa secreta verdad, ese momento de verdad en lo completamente aberrante y aparentemente extraviado, lo que ahora debemos tratar de comprender. "La filosofía", dijo Adorno en uno de sus más famosos aforismos, "la filosofía, que alguna vez pareció obsoleta, sigue viviendo porque se perdió el momento de realizarla". Es cierto que el "fin de la filosofía" no figura aquí entre nuestros tópicos oficiales, pero la extraordinaria observación de Adorno brinda una imagen más rica del "fin" de algo que ninguna otra cosa con que nos hayamos enfrentado hasta

este momento: un fin que es una realización, que puede perderse, y cuya omisión resulta en poco más que una penosa vida después de la vida y una posición segundona que, sin embargo, todavía es esencial (en lo que se refiere a Adorno, el otro "fin" de la filosofía, su sustitución por el positivismo y la antiteoría, es tan pernicioso que exige una "teoría crítica" como medio de mantener vivo lo negativo en un período en que la praxis misma, la unidad de lo negativo y lo positivo, parece en suspenso).

Todo lo cual significa decir que, más que Hegel, la equivocada era la historia: desde esta perspectiva, la disolución del arte en la filosofía implica un tipo diferente de "fin" de ésta, su difusión y expansión a todos los ámbitos de la vida social de manera tal que ya no sea una disciplina independiente sino el aire mismo que respiramos y la propia sustancia de la esfera pública y la colectividad. En otras palabras, no termina al convertirse en nada sino en todo: el sendero no tomado por la historia.

En ese caso, tal vez valga la pena preguntar cómo, de acuerdo con Hegel, debería haber terminado el arte mismo en este triunfo –que es también otra clase de fin– de la filosofía como tal, cosa que no ocurrió. "Así como el arte –dice Hegel– tiene su 'antes' en la naturaleza y las esferas finitas de la vida, también tiene un 'después', esto es, una región que a su vez trasciende el modo en que el arte aprehende y representa lo Absoluto. Puesto que aquél tiene, con todo, un límite en sí mismo y por ello se deja a un lado en beneficio de formas más elevadas de conciencia. Esta limitación determina, después de todo, la posición que solemos atribuir al arte en nuestra vida contemporánea. Para nosotros, ya no cuenta como el modo más noble en que la verdad da forma a una existencia para sí."[3] Y al proseguir menciona la prohibición islámica y judía de las imágenes talladas, junto con la crítica platónica del arte, como la fuerza motriz histórica de la desconfianza hacia la figuración que se cumplirá en el "fin del arte". Pero el lenguaje mismo de Hegel nos advierte que tampoco tomemos demasiado literalmente esta formulación, como si se refiriera a la completa desaparición

del arte como tal. En efecto, Peter Bürger ha escrito muchas cosas interesantes al especular sobre los tipos de producciones artísticas decorativas (las naturalezas muertas holandesas, por ejemplo) que Hegel creyó que sobrevivirían al "fin del arte" y llenarían o embellecerían el mundo vivido de una etapa de filosofía realizada.

No obstante, la frase decisiva sugiere algo bastante diferente: "Para nosotros, [el arte] ya no cuenta como el modo más noble en que la verdad da forma a una existencia para sí [*die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft*]". Esta es la frase que nos alerta sobre una inversión del juicio de Hegel por la historia que es tan dramática como la que la máxima de Adorno destacó para la filosofía misma: puesto que lo que definió sobre todo al *modernismo* en las artes es que reclamó de manera perentoria ser un modo único "de aprehender y representar lo Absoluto" y efectivamente fue para nosotros, o al menos deseó ser por excelencia, "el modo más noble en que la verdad se abre paso con uñas y dientes en la existencia" (para dar una versión un tanto diferente). El modernismo funda su autoridad, precisamente, en la relativización de los diversos códigos y lenguajes filosóficos, en su humillación debido al desarrollo de las ciencias naturales y en la intensificación de las críticas de la abstracción y la razón instrumental inspiradas por las experiencias de la ciudad industrial.

Pero no puede decirse que la manera en que la autoridad de la filosofía se debilitó y fue socavada permitió simplemente que el arte se desarrollara y persistiera a su lado, como cierto camino alternativo a lo Absoluto cuya cuestionable autoridad permanecía intacta. En este sentido, Hegel tenía toda la razón: se produjo un acontecimiento que él planeó llamar "fin del arte". Y como rasgo constitutivo de ese acontecimiento, cierto arte efectivamente terminó. Lo que no se ajustó a su pronóstico fue la sustitución del arte por la filosofía misma: antes bien, apareció repentinamente un tipo nuevo y diferente de arte que tomó el lugar de la filosofía luego del fin del antiguo arte y usurpó todas las pretensiones de ella a lo Absoluto, a ser el "modo más noble en que la verdad se las ingenia

para nacer". Ése fue el arte que llamamos modernismo: y significa que, para explicar el error de Hegel, es necesario que postulemos dos tipos de arte con funciones y pretensiones de verdad completamente diferentes.

O, mejor, no es necesario que lo hagamos, porque esas dos clases de arte ya se teorizaron y codificaron en los días de Hegel, y ya mencionamos la naturaleza más bien sospechosa de los tratos de éste con la teoría en cuestión que, como habrán adivinado, es la de la distinción entre lo Bello y lo Sublime. Estoy de acuerdo con muchos comentaristas –pero acaso sea Philippe Lacoue-Labarthe quien lo expresó con más vehemencia– en que lo que llamamos modernismo debe identificarse a largo plazo con lo Sublime. El modernismo aspira a lo Sublime como su esencia misma, lo que podemos llamar transestética, en la medida en que afirma sus pretensiones a lo Absoluto, esto es, cree que para ser arte de algún modo, el arte debe ser algo más allá del arte. El tratamiento de Kant –una peculiar ocurrencia tardía y codicilo a sus pensamientos, más convencionales, sobre la Belleza– equivale a una extraordinaria premonición del arte moderno en un período en que poco más lo presagiaba, y podría volver a explorarse fructíferamente en busca de sus implicaciones para las dimensiones tanto filosófica (él la llama "moral) como efectiva de lo moderno en general. Por desdicha, no es algo que podamos hacer más detalladamente aquí, donde lo que hay que subrayar es más bien una consecuencia un tanto diferente: a saber, que el arte cuyo "fin" previó Hegel debe identificarse, a la luz de Kant, como Belleza. Lo que llega a su fin en este significativo caso es lo Bello, pero lo que toma su lugar no es finalmente la filosofía, como creía Hegel, sino más bien lo Sublime; en otras palabras, lo estético de lo moderno o, si lo prefieren, lo transestético. Y esta sustitución está acompañada, desde luego, en buena medida de acuerdo con el espíritu de la sugerencia de Peter Bürger, por una persistencia y reproducción de bajo nivel de gran número de formas secundarias de lo Bello en todos los sentidos tradicionales; lo Bello ahora como decora-

ción, sin ninguna pretensión a la verdad o a una relación especial con lo Absoluto.

Pero si se atrevieron a llegar hasta aquí, tal vez estén preparados para dar un paso más, o más bien un salto hacia nuestra propia época o, mejor, a nuestro ayer, el de los años sesenta y los *happenings* y ese particular "fin del arte" contemporáneo al que es hora de volver. Creo sin embargo que ahora estamos en mejores condiciones para identificar este "fin de algo" en especial: sólo puede ser el fin de lo moderno mismo o, en otras palabras, el fin de lo Sublime, la disolución de la vocación del arte de alcanzar lo Absoluto. Debería resultar evidente, entonces, que cualquiera sea este acontecimiento histórico en particular, difícilmente exhiba muchas semejanzas con ese "fin del arte" más antiguo y anterior en que la filosofía no logró estar a la altura de su vocación histórica y tocó a lo Sublime suplantar lo meramente Bello. El fin de lo moderno, la introducción gradual de la posmodernidad a lo largo de varias décadas, ha sido un suceso memorable por derecho propio, cuyas evaluaciones cambiantes y fluctuantes merecen estudiarse en sí mismas.

Iba a decir, por ejemplo, que apenas era imaginable que este segundo "fin del arte" allanaría el camino al reino final de la filosofía más de lo que lo hizo su muy diferente equivalente del siglo XIX. Pero si piensan en la disolución de lo moderno como un prolongado proceso cultural, que comenzó en los años sesenta y cuyo develamiento en los años ochenta como una nueva edad dorada tampoco nos brinde quizá su última palabra, también parecen posibles entonces otras conjeturas e interpretaciones históricas. ¿Qué pasa, por ejemplo, con el surgimiento de la Teoría, en cuanto pareció reemplazar a la literatura tradicional desde la década del sesenta en adelante y extenderse a una amplia gama de disciplinas, desde la filosofía hasta la antropología, desde la lingüística hasta la sociología, borrando sus límites en una inmensa indiferenciación e inaugurando también ese momento muchas veces postergado en que un marxismo, que había ganado sus credenciales como análi-

sis de la economía política, obtuvo por fin su derecho a otras en el análisis de las superestructuras, la cultura y la ideología? Este gran momento de la Teoría (sobre el que algunos afirman que también terminó) confirmó en realidad las premoniciones de Hegel al adoptar como tema central la dinámica misma de la representación: no es posible imaginar una sustitución hegeliana clásica del arte por la filosofía de otra manera, justamente, que como un retorno de la conciencia (y la autoconciencia) a la figuración y la dinámica figurativa que constituyen lo estético, a fin de disolverlas en el pleno día y la transparencia de la praxis misma. El "fin del arte" de este período, el marchitamiento de lo moderno, no estuvo meramente marcado por la lenta desaparición de todos los grandes *auteurs* que signaron el modernismo en su etapa más grande, entre 1910 y 1955; también lo acompañó el surgimiento de todos esos nombres, hoy igualmente famosos, desde Lévi-Strauss hasta Lacan, desde Barthes hasta Derrida y Baudrillard, que adornan la era heroica de la Teoría misma. La transición no se caracterizó por un cambio abrupto de velocidad, en que una preocupación por lo sublime narrativo, por ejemplo, diera paso repentina y discordantemente a una vuelta al estudio de las categorías lógicas: antes bien, la Teoría surgió de lo estético mismo, de la cultura de lo moderno, y del movimiento que va de Maiakovski a Jakobson, o el de Brecht a Barthes, Joyce a Eco o Proust a Deleuze, sólo parecerá una curva descendente a la triste luz de la antigua distinción antiintelectual entre lo crítico y lo creativo.

En este sentido, entonces, y con el significativo reemplazo del término "filosofía" por el de "teoría", tal vez podría argumentarse, en lo que respecta a este "fin del arte" contemporáneo en particular, que Hegel, después de todo, no estaba tan terriblemente equivocado, y que el acontecimiento en cuestión podría captarse, al menos en parte, como una disolución de la figuración en su grado más intenso en una forma más nueva de lucidez que, a diferencia del sistema filosófico anterior, intentara hoy dar cabida a la praxis misma.

Sin embargo, si es así, la descripción sólo es entonces parcialmente correcta y la introducción de lo posmoderno también tiene otra dimensión a la que todavía no hemos hecho justicia. Puesto que el esquema transicional de Hegel implica el destino de varios términos: la función de lo Sublime, lo moderno, de una mitad del arte, es asumida por la Teoría; pero esto también da cabida a la supervivencia de la otra mitad, a saber, lo Bello, que ahora inviste el ámbito cultural en el momento en que la producción de lo moderno se agosta gradualmente. Ésta es la otra cara de la posmodernidad, el retorno de lo Bello y lo decorativo en lugar de lo Sublime moderno anterior, el abandono por parte del arte de la búsqueda de lo Absoluto o de las pretensiones de verdad y su redefinición como una fuente de puro placer y gratificación (más que de *jouissance*, como en lo moderno). Tanto la Teoría como lo Bello son elementos constituyentes de ese "fin del arte" que es lo posmoderno: pero tienden a bloquearse uno al otro de manera tal que los años setenta parecen ser la era de la Teoría y los ochenta se revelan como el momento de chillona autoindulgencia y consumo cultural (que, en rigor, empieza a incluir en sus abundantes festejos una Teoría firmada y mercantilizada).

Así, pues, en esta nueva era el arte parece haber vuelto a hundirse en el viejo status culinario de que disfrutaba antes de la dominación de lo Sublime: debemos recordar, no obstante, que en esos días, que en gran medida aún están colmados de los procesos de secularización y el reemplazo de una cultura *Ancien Régime* feudal o cultual por una burguesa, el campo de la cultura todavía se comparte con formas aún más antiguas de figuración religiosa, que en nuestro propio tiempo se desvanecieron por completo como tales. Por lo tanto, debemos hacer una importante salvedad a esta identificación del posmodernismo con la concepción de lo Bello de Kant y Burke: tiene que ver con la educación, la esfera pública y la era cibernética o informacional, y exige que destaquemos una notable tendencia histórica de nuestro tiempo, a saber, la inmensa expansión de la cultura y la mercantilización a los ámbitos –políti-

ca y economía, por ejemplo– de los que estaban tan justamente diferenciadas en la vida cotidiana del período moderno. En otras palabras, el gran movimiento de indiferenciación de la posmodernidad borró una vez más estos límites (y, como se dijo, hizo económico lo cultural al mismo tiempo que convirtió lo económico en tantas formas de cultura). Por eso parece apropiado evocar una inmensa aculturación de la vida diaria y lo social en general en nuestro propio momento posmoderno; y también se justifican las descripciones proféticas de nuestra sociedad como la sociedad del espectáculo o la imagen – ya que quisiera argumentar en términos más generales que esa aculturación asumió en esencia formas espaciales que, de manera tajante y no del todo exactamente, tendemos a identificar como visuales–. Creo que no es ésta la posición habitualmente sostenida por quienes lamentan o celebran un "fin del arte" identificado con el fin de la literatura, el canon o la lectura como tal, reemplazados por la cultura de masas en general; una posición no hegeliana y moralizante que por lo común no logra describir el nuevo momento de una manera sistémica. Pero el retorno de lo Bello en lo posmoderno debe verse justamente como una dominante sistémica: una colonización de la realidad en general por formas espaciales y visuales, que es a la vez una mercantilización de esa misma realidad intensamente colonizada en una escala mundial. Que lo Sublime y su sucesora, la Teoría, tengan esa capacidad insinuada por Kant de restaurar el componente filosófico de dicha posmodernidad y quebrar de arriba abajo la mercantilización implícita en lo Bello, es una cuestión que ni siquiera empecé a explorar; pero se trata de una cuestión y un problema, espero, un poco diferentes de la alternativa que creíamos enfrentar hasta ahora: a saber, si es concebible e incluso posible volver a lo moderno (o, si lo prefieren, al modernismo) como tal, luego de su disolución en la plena posmodernidad. Y la nueva cuestión se refiere también a la Teoría misma y a su posibilidad de persistir y prosperar sin convertirse en una filosofía técnica más antigua cuyos límites y obsolescencia ya eran visibles en el siglo XIX.

Pero ahora es necesario que sigamos adelante y abordemos un tópico aún más complicado, que gira no meramente en torno del fin del arte, sino al parecer del fin de todo; a saber, el así llamado "fin de la historia" misma. Por desdicha, no tenemos tiempo de trazar la fascinante historia de este motivo, que se origina en cierto "carácter de época" en Hegel, su impresión de que estaba comenzando una era completamente nueva y sin paralelos; que luego es readaptado por el emigrado ruso Alexandre Kojève, un admirador de Stalin y posteriormente un arquitecto del Mercado Común Europeo y la Comunidad Económica Europea, a cuyas conferencias de los años treinta sobre Hegel se atribuye a menudo ser la fuente de lo que llegó a llamarse "marxismo existencialista"; por último, la versión de "la idea con la cual [Francis] Fukuyama sobresaltó a los periodistas del mundo en el verano de 1989", como lo expresa Perry Anderson –en síntesis, la noción de que al término de la Guerra Fría podía declararse al capitalismo y al mercado, como la forma final de la historia humana, una idea a cuyo sabor excitante contribuyó el hecho de que Fukuyama fuera funcionario del Departamento de Estado durante el gobierno de George Bush–. Por fortuna, la historia de este concepto ha sido escrita tan definitivamente como cabría desearlo en el libro de Anderson, *A Zone of Engagement*,[4] de modo que no hace falta que repasemos los detalles aquí, por entretenidos que sean.

Sin embargo, es necesario retener dos rasgos de la historia, ambos relacionados con el materialismo histórico. Por un lado, no es probable que quienes están familiarizados con una interpretación materialista y dialéctica de la historia planteen a Fukuyama la objeción más ingenua, a saber, que a pesar de todo, la historia sigue adelante, sigue habiendo acontecimientos y en particular guerras, nada parece haberse detenido, al parecer todo empeora, etcétera, etcétera. Pero si Marx mencionó alguna vez su versión del fin de la historia, lo hizo con dos salvedades: primero, no habló del fin de la historia sino de la prehistoria; vale decir, de la llegada de un período en el que la colectividad humana controla su propio destino, y

la historia es una forma de praxis colectiva y ya no está sujeta a los determinismos de la naturaleza o la escasez, el mercado o el dinero. Y, segundo, no imaginó este fin de la prehistoria en términos de acontecimientos o acciones individuales sino de sistemas o, mejor aún (la expresión es suya), *modos* de producción. (Tampoco dictaminó la inevitabilidad de ningún resultado en particular; una famosa frase evoca la posibilidad de "la ruina mutua de las clases antagónicas" –con seguridad, un fin de la historia bastante diferente–, en tanto la igualmente famosa alternativa de "socialismo o barbarie" incluye desde luego una ominosa advertencia y un llamado a la libertad humana.) No obstante, el punto de vista marxista, el de la sustitución de un modo de producción por otro, al insistir en la diferencia radical entre ese tipo de acontecimiento sistémico y los sucesos que son acciones u ocurrencias históricas más corrientes, pone en claro que es dable esperar que la historia continúe plagada de acontecimientos aun después del cambio radical de los sistemas socioeconómicos o los mismos modos de producción.

Por curioso que parezca, sin embargo, ni Fukuyama ni Kojève argumentan en favor de sus fines de la historia de esa manera materialista histórica o sistémica: en rigor de verdad, para las personas acostumbradas al Hegel más materialista de los primeros escritos económicos de Jena o al adoptado por el propio Marx, aquéllos sirven de útil recordatorio de otro aspecto básicamente idealista (si bien no necesariamente conservador) de Hegel (y tal vez incluso del marxismo existencial), a saber, el que, a través de la lucha entre el amo y el esclavo, insiste en que el motor de la historia es una lucha por el reconocimiento. El énfasis de Kojève en el motivo hegeliano de la "satisfacción" (*Befriedigung*), su consecuente insistencia (casi girardiana) en los resultados de la igualdad social y el fin de la jerarquía, convierten el triunfo del capitalismo en psicología social y existencialismo más que en la superioridad del modo de producción en sí mismo. Teóricos posteriores combinan "los dos motivos que Kojève había opuesto como alternativas: ya no una civilización de consumo o de estilo, sino de su intercambiabi-

lidad –la danza de las mercancías como *bal masqué* de las intensidades libidinales–".[5] Pero la identificación que plantea Fukuyama entre las instituciones democráticas y el mercado, ni siquiera muy original en sí misma, nos devuelve a la psicología social y puede alzarse como un desafío ante el marxismo del capitalismo tardío contemporáneo o posmoderno, para que elabore un análisis verdaderamente materialista del consumo de mercancías así como de las rivalidades grupales de la lucha por el reconocimiento –consumismo y guerras civiles étnicas– que en conjunto caracterizan nuestra era. Es necesario que la teoría marxista aporte interpretaciones de todas estas cosas –de la ideología y la lucha de clases, de la cultura y la operación de las superestructuras– en la escala más vasta de la globalización contemporánea. El espíritu de los análisis tendrá una continuidad con los anteriores, tan triunfalmente elaborados a fines del período moderno: pero los términos serán necesariamente nuevos y lozanos, habida cuenta de las novedades del mercado mundial capitalista ampliado que están destinados a explicar.

Creo, sin embargo, que la significación histórica del ensayo de Fukuyama no debe encontrarse en realidad en Hegel o Kojève, aunque también me parece que tenemos algo que aprender de ellos: a saber, una relación con nuestro propio presente que llamaré "carácter de época" y por medio del cual defendemos el sentido y la significación históricos del momento y la era presentes contra todas las pretensiones del pasado y del futuro. Y ésta es una lección aún más significativa debido a los esplendores del período precedente de la modernidad contra el que nos resulta tan difícil defendernos, por lo que preferimos rechazar el desagradable sentimiento de ser epígonos por medio de una pura amnesia histórica y la represión del sentido mismo de la historia. Elaborar una relación con lo moderno que no equivalga a un llamado nostálgico a volver a él ni sea una denuncia edípica de sus insuficiencias represivas es una rica misión para nuestra historicidad, y el éxito en ella puede ayudarnos a recuperar cierto sentido del futuro, *así como* de las posibilidades de un cambio auténtico.

Pero, según creo, la utilidad de Fukuyama no radica en esa dirección en particular: antes bien, hay que encontrarla en la yuxtaposición con otro influyente ensayo norteamericano que apareció hace exactamente cien años, en 1893, y que expresó igualmente el fin de algo. Con esto quiero sugerir que, pese a las apariencias, el "fin de la historia" de Fukuyama en realidad no se refiere en absoluto al Tiempo, sino al Espacio; y que las angustias que tan vigorosamente inviste y expresa, a las que da una figuración tan utilizable, no son inquietudes inconscientes sobre el futuro o el Tiempo: expresan la sensación de estrechamiento del Espacio en el nuevo sistema mundial; revelan el cierre de otra frontera más fundamental en el nuevo mercado mundial de la globalización y las corporaciones transnacionales. Así, el famoso ensayo de Frederick Jackson Turner, "The Frontier in American History",[6] es una mejor analogía; y la imposibilidad de imaginar un futuro al que la concepción de Fukuyama del "fin de la historia" dé voz es el resultado de nuevos y más fundamentales límites espaciales, no tanto como consecuencia del final de la Guerra Fría o del fracaso del socialismo, sino más bien de la entrada del capitalismo en una nueva tercera etapa y su consecuente penetración en partes hasta ahora no mercantilizadas del mundo que hacen difícil imaginar cualquier ampliación futura del sistema. En lo que se refiere al socialismo, un Marx diferente (el de los *Grundrisse* más que el de *El capital*) siempre insistió en que no estaría a la orden del día mientras el mercado mundial no hubiera alcanzado sus límites y las cosas y la fuerza de trabajo no se transformaran universalmente en mercancías. Hoy estamos mucho más cerca de esa situación que en la época de Marx o Lenin.

Pero la noción del "fin de la historia" también expresa un bloqueo de la imaginación histórica, y necesitamos ver con más claridad cómo es eso y cómo termina, en apariencia, por proponer sólo este concepto como alternativa viable. Me parece particularmente significativo que la emergencia del capitalismo tardío (o, en otras palabras, de una tercera fase del capitalismo), junto con el conse-

cuente derrumbe de los sistemas comunistas en el Este, coincidiera con un desastre ecológico generalizado y planetario. Lo que tengo en mente aquí no es en especial el ascenso de los movimientos ecologistas (pese a los excesos ambientales de la modernización soviética forzada, las medidas exigidas por cualquier movimiento ecologista consecuente sólo podrían ser impuestas por un gobierno socialista fuerte); más bien, lo que me parece significativo es el final de una concepción prometeica de la producción, en la medida en que hace difícil que la gente siga imaginando hoy el desarrollo como una conquista de la naturaleza. En otras palabras, en el momento en que el mercado cubre el mundo y penetra en las zonas hasta ahora no mercantilizadas de las ex colonias, un ulterior desarrollo se hace impensable en razón de un apartamiento general (y muy justificado) de las anteriores formas heroicas de productividad y extracción. Dicho de otra manera, en el momento en que se alcanzan los límites del globo, se hace imposible considerar la idea de un desarrollo intensivo; el fin de la expansión y el imperialismo a la antigua no está acompañado por ninguna alternativa viable de desarrollo interno.

Entretanto, el segundo rasgo de la nueva situación que bloquea nuestra capacidad de imaginar el futuro se encuentra en su pura sistematicidad: en la manera en que, con las revolución de la cibernética y las informaciones y sus consecuencias para el *marketing* y las finanzas, el mundo entero queda súbitamente soldado en un sistema total del que nadie puede separarse. Es suficiente pensar en el sugestivo término de Samir Amin, "desvinculación" –decidir apartarse del sistema mundial–, para apreciar la resistencia de nuestra imaginación a esta posibilidad.

Estos dos bloqueos, entonces –el tabú del prometeísmo y del valor del desarrollo y la industrialización intensivos; la imposibilidad de imaginar una secesión del nuevo sistema mundial y una desvinculación política y social, así como económica, con respecto a él–, estos dilemas espaciales son lo que inmoviliza hoy nuestro cuadro imaginativo del espacio global y evoca como su secue-

la la visión que Fukuyama denomina el "fin de la historia" y el triunfo final del mercado como tal. El pronunciamiento de Turner sobre el cierre de la frontera todavía brindaba la posibilidad de una expansión imperialista más allá de los límites del hoy saturado Estados Unidos continental; la profecía de Fukuyama expresa la imposibilidad de imaginar un equivalente para esa válvula de seguridad, y ni siquiera de una vuelta intensiva al sistema, y por eso es un idiologema tan poderoso, una expresión y representación ideológicas de nuestros dilemas actuales. De qué manera se coordinarán ahora filosófica y teóricamente estos diversos "fines del arte" con el nuevo "cierre" de la frontera global del capitalismo es nuestra cuestión más fundamental y el horizonte de todos los estudios literarios y culturales de nuestro tiempo. Éste, con el que ahora tengo que terminar, es el punto desde el que deberíamos empezar.

NOTAS

1. G. W. F. Hegel, *Aesthetik*, Berlín oriental, 1953 [traducción castellana: *Estética*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1983-1985, ocho volúmenes].

2. El cuerpo de Cristo como transición: éste es el punto en que Hegel trata de pensar la modernidad. Así, se imagina lo moderno como el momento en que, en cierto modo, el cuerpo individual ya no es plenamente significativo en sus propios términos. Si se piensa científicamente la modernidad, es entonces el momento de Copérnico: nosotros (el cuerpo humano) ya no somos la medida, el centro de las cosas. Si se la piensa tecnológicamente, es el momento en que la herramienta, la garbosa prótesis y accesorio del cuerpo del artesano diestro, es trascendida por la máquina, de la cual el cuerpo individual es en sí mismo un aditamento. Si se piensa, por último, en términos económicos, es el momento en que el comercio, comprendido como una actividad quintaesencial y profundamente humana, se trasciende en un sistema –el capitalismo– en el que el dinero tiene una lógica propia y los ciclos económicos aventajan ampliamente en su carácter incomprensible la mera significatividad de la buena o mala suerte, la buena o la mala fortuna, y realizan un destino humano

característico para bien o para mal, en oposición a la experiencia de las conmociones cataclísmicas de los procesos sistémicos, que ya *no* pueden captarse y ni siquiera representarse en categorías humanas.

3. Hegel, *Aesthetik, op. cit.*, págs. 102-103.

4. Perry Anderson, *A Zone of Engagement*, Londres, 1992.

5. *Ibid.*, pág. 327.

6. Véase Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, Mineola, 1996.

6
Transformaciones de la imagen en la posmodernidad

I

La mayoría de las veces se caracterizó a la posmodernidad como el fin de algo (yo mismo lo hice, como muchas otras personas): tampoco es sorprendente, cuando nos vemos ante la emergencia de un modo completamente nuevo de vivir lo cotidiano, que se tomen y teoricen indicios aleatorios del cambio, en lugar de la forma plena, hasta ahora ausente. Recuerdo cuando Immanuel Wallerstein, en una discusión, nos invitó a considerar qué podrían haber imaginado sobre los lineamientos de un alto capitalismo por entonces perteneciente a un futuro remoto un puñado de rectores monásticos en el Oxford del siglo XIV. Es cierto que aquí no estamos frente a un nuevo modo de producción como tal, sino más bien ante una mutación dialéctica de un sistema capitalista ya hace tiempo vigente (ganancia, producción de mercancías, auges y quiebras, trabajo asalariado); y en esa medida, el trazado de líneas narrativas internas, la detección de esta o aquella subtrama todavía vagamente perfilada –como la bosquejada aquí, que tiene que ver con el destino de lo visual o la imagen–, pueden no ser la forma más insatisfactoria de proceder.

No obstante, también debemos constatar, no sin cierto desconsuelo, el retorno, en lo posmoderno, de muchas cosas más antiguas cuyo fin creíamos haber visto, y para siempre. Pasemos el tiempo en las nuevas cosas malas, recomendaba Brecht alegremente, y de-

jemos que las buenas viejas cosas se entierren a sí mismas: no obstante, la pasión y la praxis de la realidad demuestran ser evidentemente menos utilizables cuando el sentido mismo de lo que constituye la realidad se vuelve confuso y sin objeto. En cuyo punto puede ayudar cierto "posmodernismo" programático cuando nos tranquiliza asegurándonos que lo nuevo brechtiano era sólo un subconjunto del *telos* modernista más general de la innovación, el "hacerlo nuevo" y el *Novum*, que supuestamente hemos desenmascarado y enjuiciado en nuestro nuevo avatar. Así, pues, lo nuevo brechtiano resultaría ser hoy meramente otra de esas "buenas viejas cosas" que Brecht nos sugería eliminar.

No obstante, lo que hoy regresa no parecería ofrecer nada de la excitación intelectual de la vieja novedad moderna o del nuevo tipo posmoderno. Para empezar, el mercado, cuyo redescubrimiento, con seguridad, no puede ser mucho más estimulante que la reinvención de la rueda. (En otra parte[1] sostuve que lo que la gente imagina como su entusiasmo por esta vieja buena cosa es las más de las veces una máscara y una cobertura de las excitaciones no teorizadas de una tecnología cibernética genuinamente nueva.) Pero en la reanimación conceptual del mercado y su dinámica enfrentamos, en realidad, una resurrección más general de la filosofía misma, en todas sus formas académicas y disciplinarias más anticuadas. Hasta Richard Rorty parece haber olvidado que fue él mismo quien firmó el certificado de defunción de este "campo", con su demostración general de la forma en que la "filosofía" se construyó una historia y una tradición espurias y retroactivas a partir de sus temas y sus problemas, de allí en más intemporales.[2]

Así, pues, la disolución de la "teoría" de las viejas disciplinas filosóficas no parece haber sido hoy más que un momento fugaz. En la actualidad, la filosofía y sus ramas están vigorosamente de regreso: con la ética, antes que nada, como si Nietzsche, Marx y Freud nunca hubieran existido: Nietzsche, con su otrora aniquilante descubrimiento de la agresividad que ardía a través de todas las viejas conminaciones éticas; Freud, con su desarticulación del

sujeto consciente y sus racionalizaciones, y la vislumbre de las fuerzas que lo informaban y habitaban sin su conocimiento; Marx, finalmente, que elevó todas las antiguas categorías éticas individuales a un nuevo nivel dialéctico y colectivo, de manera tal que lo que solía parecer ético debe captarse hoy como ideológico. Puesto que la ética está irremisiblemente encerrada en categorías del individuo, cuando no, de hecho, del individualismo como tal; las situaciones en que parece predominar son necesariamente las de las relaciones homogéneas dentro de una única clase social. Pero sólo aquellos cuyo pensamiento ha sufrido los estragos irreparables del empirismo pueden imaginar que pronunciar el fin de la ética (¡más allá del bien y del mal!) es equivalente a recomendar la violencia al por mayor y el "todo vale" dostoyevskiano, y no un sobrio juicio histórico sobre la inadecuación de ciertas categorías mentales.

La resurrección de la ética también experimenta su variante postestructuralista más en boga, el retorno del "sujeto". Sin lugar a dudas, hay no poca turbación por lo altisonante del nuevo tema, cuya novedad se deriva en gran medida de su corrección de la anterior *doxa* simétrica de la "muerte del sujeto", con la implicación resultante de que hoy puede admitirse el retroceso (junto con el marxismo o los años sesenta) de los inmensos logros intelectuales del "postestructuralismo" en general (para usar esa irritante designación taquigráfica), así como de la teoría. Pero las nociones de "responsabilidad" que acompañaron esta resurrección del sujeto vuelven a pertenecer a la ética de la que provinieron; en tanto el otro significado de la muerte de aquél –a saber, el fin del individualismo y del capitalismo empresarial que le dio origen– podría habernos espoleado más a hacer nuevas exploraciones de la subjetividad colectiva e institucional: puesto que, dígase lo que se diga, Marx después de todo tenía razón, y ninguna sociedad humana ha sido tan colectiva en sus estructuras como ésta, donde reinan supremos, como rascacielos en cualquier ciudad contemporánea, el estado althusseriano y sus aparatos ideológicos, y la aparente reno-

vación del interés en la "subjetividad" delata sus más secretos motivos en su completo desinterés por los desarrollos psicoanalíticos (principalmente lacanianos) que deberían haber atraído fundamentalmente su atención y despertado su curiosidad. Pero esas cosas aún se encuentran detrás de la cortina de hierro de la Teoría y no parecen particularmente accesibles a la clasificación filosófica y disciplinaria del tipo más antiguo.

Nietzsche, desde luego, fue sometido a innumerables reescrituras en los últimos años; el propio Freud fue el blanco de incontables denuncias apasionadas; pero evidentemente es el descrédito de Marx –el trabajo de su vida supuestamente "desautorizado" por el deterioro de muchos socialismos de estado que invocaban su autoridad– el que parece haber ido de la mano con las elaboraciones de esta o aquella concepción del posmodernismo o la posmodernidad (aunque espero que sea innecesario agregar que no en mi propia obra). Por lo tanto, la resurrección más significativa y sintomática de una disciplina filosófica pudo insinuarse en el vacío dejado por los nuevos tabúes sobre Marx; me refiero al retorno de la filosofía política. Las "ciencias políticas" no fueron nunca mucho más que un campo empírico y operacional durante la larga noche del período moderno (o marxiano), con todas sus alturas teóricas tomadas de la sociología y sus esfuerzos prácticos enfeudados de una u otra manera a la estadística, mientras sus grandes textos históricos juntaban polvo en los levantamientos de una era revolucionaria e ideológica para la cual parecían tener poca pertinencia. Hoy, esos textos resurgen a la plena luz del día académico y parecen hablar una vez más a la era de las grandes empresas con una sabiduría servicialmente comprometida con la moderación. ¡Como si la ambición central de Locke o Rousseau, Hobbes o Carl Schmitt, hubiese sido contribuir al desarrollo de algo llamado ciencias políticas! ¡E incluso al de esa cosa hasta entonces inexistente rebautizada filosofía política! Hoy profesionalmente explorados en busca de materiales útiles sobre las cuatro c del reequipamiento ideológico del capitalismo tardío –contratos, constituciones, ciudadanía y sociedad ci-

vil–,* los textos clásicos, como otros tantos gastados vagabundos recién bañados, afeitados y vestidos con ropa nueva y respetable, se descubren reinstalados en el programa de estudios, sin duda con la perplejidad del caso. Fueron para nosotros textos ricos y contradictorios, con lecciones inigualadas sobre los problemas y las antinomias de la representación; ahora son autoridades, cuyo prestigio se deriva de un error fundamental de categoría. En efecto, algunas de las innovaciones más creativas del arsenal anticomunista –pienso, por ejemplo, en el *El despotismo oriental,* de Wittfogel– extrajeron su fuerza de una asimilación de las formas del socialismo de estado a las estructuras precapitalistas –esencialmente feudales–: se argumentó entonces que todos estos "totalitarismos" aparentemente modernos eran poco más que antiguas tiranías "despóticas" de toda una gama de tipos arcaicos. Pero esas caracterizaciones poéticas contribuyen a la confusión conceptual e histórica cuando se trata de analizar lo que ha llegado a conocerse gratamente como "transición al capitalismo": y es precisamente disfrazada bajo esa confusión que puede resultar plausible la apelación a los clásicos de la teoría política.

Puesto que todos ellos abordaron un problema y una situación que ya no son los nuestros, a saber, el surgimiento de la sociedad y las instituciones burguesas a partir de un universo abrumadoramente feudal. La concepción de la "sociedad civil", por ejemplo, no designa un valor intemporal, que las organizaciones no gubernamentales (ONG) de nuestro sistema mundial reencarnan en cierto modo como las visitaciones periódicas del dios oculto a una humanidad sumida en la oscuridad: más bien, "sociedad civil" equivale a un intento de teorizar los modos de secularización accesibles dentro de las estructuras de la sociedad feudal europea, vale decir, en el *Ancien Régime*. No tiene relevancia para las sociedades modernas, y efectivamente los mismos teóricos políticos de-

* Naturalmente, la cuarta C es en el original la de *civil society* (n. del t.).

ben resituarse históricamente como pensadores de la revolución burguesa como tal. Pero ésta fracasó; lo que surgió en su lugar fue el capitalismo industrial: lo que sin duda significa decir, como lo hizo Marx, que esos pensadores intentaron inventar soluciones políticas para lo que eran en esencia problemas económicos. Y es en ese sentido que también puede decirse, con Habermas, si se quiere, que la revolución burguesa fue un "proyecto inconcluso" (o acaso sea mejor decir, como lo hizo Gandhi en una oportunidad conexa y en referencia al aspecto positivo y progresista a atribuir a la civilización occidental, que "sería una buena idea"). Por desdicha, es probable que cualquier ojeada general al mundo contemporáneo que haga un inventario de sus posibilidades dentro de un marco global llegue a la conclusión de que el proyecto burgués quedará inacabado para siempre y necesitamos otro.

Pero éste es también el momento de observar un desarrollo intelectual peculiar: a saber, que la proliferación actual de obras de todas clases sobre el posmodernismo y la posmodernidad ha inspirado un retorno o un renacimiento por derecho propio y específico, la renovación de las discusiones sobre la modernidad como tal. Podría ser plausible pensar, o argumentar, en realidad, que sólo se la puede evaluar y entender adecuadamente después de estar completamente terminada; pero no es en modo alguno ésta la posición de esos defensores posmodernos de la modernidad, que ven en ella nuestro propio futuro como algo aún por alcanzar y digno de alcanzarse, en el mismo momento en que tantos otros intelectuales celebran su oportuna defunción. A menudo está en juego aquí la confusión entre modernismo y modernidad, y volveré al primero dentro de un momento. Por otra parte, la mayoría de las obras más recientes sobre esa vieja cosa llamada modernidad enarbola la enseña de los diversos temas filosóficos que enumeré antes: el sujeto, la ética, las constituciones, la responsabilidad individual y, por supuesto, última pero no por eso menos importante, la filosofía misma. La diferencia está en el período histórico que se revive: si la filosofía política apuntaba a la resurrección de los pensadores de

las primeras revoluciones burguesas, en los siglos XVII y XVIII, estas teorías renovadas de la "modernidad" quieren hacer lo mismo con el bagaje conceptual del segundo momento del capitalismo, la era del monopolio y la industrialización, sustituyendo a Locke o Kant por Max Weber. Pero sólo en apariencia se trata de un progreso intelectual. El lenguaje de la modernización enriquece las anteriores conceptualizaciones de la sociedad burguesa y el capitalismo (es decir, sus complejas sustituciones hacen resurgir útilmente nuevas contradicciones); pero es también el lenguaje de una ideología, o de varias; y abusa de los nuevos problemas necesariamente planteados por cualquier noción de la posmodernidad al usar a ésta como el pretexto para retornar a la modernidad misma, esta vez para "entenderla sin error".

No obstante, y paradójicamente, el nuevo retorno a una problemática más antigua de lo moderno y la modernidad no debe captarse en realidad como un ataque a la de la posmodernidad: es en sí mismo posmoderno, y ésta es la significación más profunda de todos los múltiples retornos y renacimientos de que hemos hablado aquí. Sus determinantes políticos, y los del retorno de la misma filosofía académica, ya deberían haber sido evidentes, en la falta de miras intelectual de un capitalismo tardío universalmente triunfante pero sin legitimación, y cuyas anteriores apologías quedaron cabalmente desacreditadas y socavadas en la hoy heroica era de la lucha ideológica. Si todo eso es hoy pasado, ¿por qué no volver a los "valores" y certezas antaño vigentes? ¿Por qué no, en efecto? Tampoco querría uno particularmente volver a dar vida a otra fórmula exitosa, por tentadora que sea, y caracterizar como farsa la recurrencia de luchas intelectuales alguna vez trágicas, dado que mucho de ello es demasiado tedioso para ofrecer la gozosa liberación de la locura (en tanto el resto es lo suficientemente peligroso para prometer tragedias bastante reales por venir).

Pero la teoría del posmodernismo tiene un concepto particularmente apto para resolver el dilema: el del pastiche. Las obras más recientes, que parecen censurar las frivolidades de lo posmoderno

con su retorno a los textos verdaderamente serios de un pasado más saludable, son en sí mismas posmodernas, en el sentido de que proponen el más puro pastiche de esos textos más antiguos: pastiches posmodernos de una ética y una filosofía anteriores, pastiches de las "teorías políticas" anteriores, pastiches de las teorías de la modernidad –la reposición indistinta y no paródica de un discurso y una conceptualidad más antiguos, la ejecución de las anteriores movidas filosóficas como si todavía tuvieran algún contenido, la resolución ritual de "problemas" que desde hace tiempo se convirtieron en simulacros, el discurso de sonámbulo de un sujeto hace ya mucho históricamente extinguido–. En todo esto, aun la misma repetición, en épocas previas un instinto vital, es un concepto irrelevante, dado que es ella la que aquí meramente se representa (en vez de repetirse "por primera vez"). En efecto, en este espíritu de un rumbo en cierto modo más nuevo que los antiguos, para el que "somos hablados por el lenguaje" y cierta instancia no personal nos usa como su vehículo de expresión, podría ser más justo decir que lo erróneo para el lenguaje resultaron ser las instituciones: son éstas las que hoy hablan a través de nosotros en la forma del pastiche y ensayan la letra muerta de pensamientos anteriores en una simulación de reacción.

En cualquier caso, pronto podremos verificar esta evaluación del "retorno" de la teoría de la modernidad en un ejemplo específico, a saber, el de una subdisciplina filosófica académica hasta ahora no mencionada, la estética. Puesto que la era posmoderna actual también parece experimentar un retorno general a la estética como tal en el momento mismo en que, paradójicamente, las pretensiones transestéticas del arte moderno parecen completamente desacreditadas y una pasmosa variedad de estilos y mixturas de todas clases fluye a través de la sociedad de consumo en su nueva distribución posmoderna. Las tradiciones estéticas anteriores contadas veces tuvieron la suficiente visión de futuro como para teorizar estas nuevas obras, muchas de las cuales incorporan novedosas tecnologías comunicacionales y cibernéticas (el cine ya

estaba bastante desarrollado para producir varias propuestas en favor de una estética específicamente fílmica, pero el video, de uso e influencia mucho más generalizados, llegó demasiado tarde para esa clase de codificación teórica). Entretanto, el descrédito de la vieja idea modernista de "progreso" –el *telos* conducente a nuevos descubrimientos técnicos e innovaciones formales– expresa el final del tiempo evolutivo de las artes y augura un nuevo tipo de proliferación espacial de modos artísticos que ya no pueden valorarse a la manera modernista. Por último, el derrumbe general de las divisiones entre las disciplinas y especializaciones más antiguas –en este caso, el colapso de la frontera, antaño ferozmente defendida, entre el arte elevado y la cultura de masas (y ni hablar de la vida cotidiana)– deja los análisis tradicionales de la "especificidad" de lo estético, de la naturaleza o experiencia artística como tal, de la autonomía de la obra como un espacio en cierto modo más allá de los ámbitos práctico y científico, en medio de una gran incertidumbre, como si de alguna forma la naturaleza misma de la recepción y el consumo (y acaso hasta la producción) del arte en nuestro tiempo hubiese sufrido cierta mutación fundamental, que hace irrelevantes, o al menos pasados de moda, los anteriores paradigmas. En efecto, pronto veremos que en una cultura como la nuestra, tan abrumadoramente dominada por lo visual y la imagen, la noción misma de experiencia estética es demasiado escasa o excesiva: puesto que en ese sentido, dicha experiencia está hoy en todas partes y satura la vida social y cotidiana en general; pero es esta misma expansión de la cultura (en el sentido más amplio y tal vez más noble) la que ha hecho problemática la noción de una obra de arte individual, y convirtió en algo así como una denominación fallida la premisa del juicio estético. La crisis de la lectura es, desde luego, el lugar de estas nuevas incertidumbres y los argumentos que generan. El retorno a lo estético bien puede hallar su justificación racional en la expansión de la cultura, y en especial de la cultura de la imagen, y su mayor difusión a través de lo social: no obstante, un contexto plausible no exime de una reacción

estratégica de la crítica, y más adelante formularemos algunas objeciones a esta movida ideológica en particular. Con todo, una retórica global acerca de la necesidad y el valor del arte hoy en día y de la experiencia estética en general dista de justificar un renacimiento total de la estética como disciplina filosófica, sobre la cual sería importante sostener no sólo que está singularmente mal aparejada para vérselas con la dimensión estética de la posmodernidad, sino que ya fue problematizada y socavada de manera significativa durante el período precedente del modernismo.

Se trata de un argumento que podría reducirse y concentrarse en la siguiente proposición: lo que distingue al modernismo en general no es la experimentación con formas heredadas o la invención de nuevas –o al menos no es ese "signo exterior y visible" el que captura su esencia–. El modernismo constituye, sobre todo, el sentimiento de que lo estético sólo puede realizarse y encarnarse plenamente allí donde hay algo más que lo meramente estético. Pero si ustedes están dispuestos a dar cabida a esta idea de un arte que en su mismo movimiento interno procura trascenderse como arte (como lo creía Adorno, y sin que sea particularmente importante determinar la dirección de esa autotrascendencia, ya sea religiosa o política), resulta entonces al menos mínimamente claro que una estética filosófica siempre omitirá necesariamente los elementos fundamentales de la obra modernista o el modo modernista de producción. Puesto que podrá describirlo todo sobre la obra de arte y sus funciones y efectos, salvo lo que trasciende todas esas cosas y erige en primer lugar a la obra como modernista. (Si la estética en cuestión busca luego atribuir una dirección extraestética o transestética a la obra modernista, estamos entonces ante la ideología o metafísica más cabal; para empezar, no habríamos necesitado el modernismo si la filosofía hubiese podido resolver esos acertijos y asignar esos valores trascendentales en una sociedad moderna secular y comercial.)

Por lo tanto, quiero afirmar, no que no ha habido textos extraordinarios producidos en el marco de una disciplina filosófica llamada

estética, sino antes bien que lo que da su poder a esos textos –desde la tercera *Crítica* de Kant hasta la *Teoría estética* de Adorno– es la forma en que hacen estallar el campo en que procuran trabajar, en el cual socavan el marco mismo que justificaba su proyecto. En Kant, esto puede verse en la inexplicable erupción de una teoría de lo sublime al final de un tratado clásico sobre la belleza, que ya había alcanzado y codificado todo lo que la estética filosófica toma necesariamente como su programa. Pero de improviso este complemento inesperado, para cuya reintegración a su concepción de una filosofía "crítica" Kant hace acopio de todo su ingenio, aunque en cierto modo no pueda ser plenamente dominado, abre el espacio para fuerzas más históricas que, todavía no realizadas pero ahora liberadas por primera vez, se mofan de tales sistemas. Señalé en otra parte[3] (no fui el único) que lo que Kant llama sublime será el espacio mismo del modernismo en el sentido más amplio, que encuentra a tientas sus primeras encarnaciones en el romanticismo y luego su despliegue más completo a fines del siglo XIX y sus secuelas. En cuanto a Adorno, sus notables especulaciones (inconclusas, póstumas) extraen su vigor de la manera en que su agudo sentido de la historicidad de las formas del arte problematiza el intento de codificar y sistematizar los "rasgos" de lo estético en todos los aspectos. En este sentido, la estética de Adorno puede verse como un texto quintaesencialmente "modernista" por derecho propio, con todo lo que de paradójico y enérgico tiene la contradicción entre lo estético y el "fin" histórico de la estética que no cesa de exacerbar. Hegel, entretanto, fue extremadamente capaz de adoptar ambas alternativas, al construir una estética cuya concepción misma de posibilidad fue un marco en que se veía que, como tal, aquélla tenía un fin histórico (el famoso "fin del arte" con el que su *Aesthetik* concluye necesariamente, y con ello se autosuprime).

En ese caso, cabe esperar que esta nueva forma de estética filosófica, más allá del sistema filosófico como tal –esa estética autoinvalidante y debilitante que ahora, elevada a la segunda potencia, lucha consigo misma y los límites de sus propios conceptos–, sea coexten-

sa con el mismo movimiento moderno. No será sorprendente, por lo tanto, que con el fin de éste y el del propio modernismo (si no de lo moderno), resurja el anterior proyecto "inconcluso" de una estética propiamente filosófica y su subdisciplina. Pero todavía no hemos comprendido las razones de este resurgimiento y su significación, y es esa pesquisa la que quiero realizar en la sección siguiente, en cierto modo provisoria y especulativa, pero no sin la esperanza de que esta investigación histórica sobre el papel de la estética en lo posmoderno, y lo que tenga que decirnos acerca del "retorno" de ésta en la actualidad o, mejor, la emergencia de los diversos pastiches de una estética filosófica tradicional en años recientes, arroje alguna luz sobre todos los otros "retornos" antes enumerados: la filosofía política, la religión, la ética ¡y hasta las antiguas teorías de la modernidad misma en pleno "posmodernismo"! Pero quiero llegar a todo esto desde un costado y no de frente, de modo que la discusión de los textos estéticos contemporáneos estará precedida por una especulación acerca de las transformaciones de la dimensión visual de la cultura actual, para abordar recién después el retorno de tipos anteriores de efectos y placeres estéticos inventariados en el área del cine contemporáneo, en sí mismo una especie de tierra de nadie extraña y transicional en que una estética modernista más antigua, afín a la novela moderna, coexiste y se superpone con un flujo de estímulos visuales más nuevos y "posmodernos".

II

La historia de la visión y lo visible en nuestros tiempos ha sido contada en una serie de versiones, de las que las más recientes son el enciclopédico *Downcast Eyes*, de Martin Jay,[4] y *Techniques of the Observer*, de Jonathan Crary,[5] detrás de los cuales se yerguen ricos desarrollos de la teoría cinematográfica contemporánea. Quiero contar esta historia de una manera diferente, un proyecto que exige dos comentarios iniciales. El primero es que sería erró-

neo pensar que cualquier narración histórica singular de este tipo es verdadera o correcta: las diversas historias alternativas son formas de poner en escena o representar un material que no es intrínsecamente representable por derecho propio. El segundo tiene que ver con el uso de nuevos conceptos filosóficos o teóricos como prueba de la emergencia de nuevas clases de percepción: aquí, la premisa es que lo que aún no se ha articulado en un lenguaje social todavía no existe en cierto sentido histórico más pleno; o, si lo prefieren, que el surgimiento de nuevas formulaciones anuncia la presencia activa de una nueva experiencia.

Se trata de una historia que pretendo contar en tres etapas: en el comienzo fue la Mirada, que aparece como tema filosófico por derecho propio, dramáticamente y como si fuera por primera vez, en *El ser y la nada* (1944), de Jean-Paul Sartre. En efecto, la Mirada puede considerarse virtualmente como su gran innovación filosófica, únicamente en deuda, en cuanto a su contenido conceptual interno, con la lucha hegeliana entre el amo y el esclavo que Alexandre Kojève había vuelto a inscribir en la agenda filosófica a fines de la década del treinta, y sin deber nada en absoluto al existencialismo heideggeriano, del que tantas veces se dijo que Sartre era un derivado. En efecto, en un momento en que el asunto del nazismo de Heidegger ha vuelto a surgir y suscitar grandes debates, es desconcertante notar que una búsqueda de motivos y estructuras fascistas en su filosofía ha descuidado examinar su débil teoría del Otro (llamado *Mitsein*, el ser-con-otros), en la que todo lo conflictivo de mis relaciones con otras personas queda encubierto bajo la indistinción de lo que en otra parte se denomina insulsamente "intersubjetividad" o bien sublimado en la posibilidad de cierto exaltado sentido fascista o nacionalista de la comunidad. La extraordinaria innovación conceptual de la Mirada sartreana debe comprenderse en relación con esta debilidad del sistema heideggeriano, y su productividad medirse en comparación con la *Crítica de la razón dialéctica*, que más tarde se desarrollará a partir de ella (pero que no consideraremos aquí).[6]

La Mirada es lo que postula mi relación inmediata con los otros; pero lo hace mediante una inesperada inversión en la que pasa a ser primaria la experiencia de ser mirado, y mi propia mirada se convierte en una reacción secundaria. El antiguo falso problema filosófico de la existencia de los otros (*"que vois-je de cette fenêtre* –pregunta célebremente Descartes en el *Discurso del método– sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts?"*) queda así "resuelto" y desplazado o abolido de un plumazo por la vergüenza y el orgullo con que la mirada del Otro dirigida hacia mí confirma su existencia como un trauma que trasciende la mía. No obstante, la Mirada es al mismo tiempo reversible; al invertirla, puedo intentar colocar al Otro en una posición similar. Se convierte con ello en el medio mismo a través del cual se libra concretamente la lucha hegeliana por el reconocimiento; en tanto que las posiciones del amo y el esclavo abren ahora mis relaciones con los otros a una alternancia perpetua que sólo puede transformar el pasaje dialéctico al nivel colectivo. En Sartre, entonces, el gran tema de la Mirada está atado a la problemática de la "cosificación", o reificación en su sentido literal, como el devenir objeto, la conversión de lo visible –y de manera más dramática del sujeto visible– en el objeto de la mirada.

Numerosas corrientes políticas y estéticas se derivan hoy de esta primera formulación: una nueva política de la descolonización y la raza, por ejemplo, en Frantz Fanon; un nuevo feminismo en Simone de Beauvoir, y, en una especie de inversión reactiva, una nueva estética del cuerpo y su carne visible o pictórica en Merleau-Ponty. Para hacer un resumen apresurado de este primer momento, parecería apropiado describirlo en términos de ese fenómeno protopolítico llamado dominación, en la medida en que el hecho de la objetivación se capta como aquél al que el Otro (o yo mismo) debe someterse necesariamente. Transformar a los otros en cosas por medio de la Mirada se convierte así en la fuente primordial de una dominación y una sujeción que sólo pueden derro-

tarse mirando atrás o "devolviendo la mirada": en términos de Fanon, por la violencia terapéutica de esta última. Tal vez podamos entonces llamar este primer momento, en honor de Fanon y también de De Beauvoir, el de la mirada colonial o colonizadora, de la visibilidad como colonización. Según esta concepción, la Mirada es esencialmente asimétrica: no puede brindar al Tercer Mundo la oportunidad de una apropiación productiva, sino que, más bien, hay que invertirla radicalmente, como cuando Alejo Carpentier vuelve del revés el surrealismo europeo y decreta que su equivalente tercermundista (*"lo real maravilloso"*)* es el fenómeno primario, del cual aquél es poco más que una realización de deseos o una forma de envidia cultural.[7] Así, el realismo mágico es lo primero; el surrealismo se reescribe como un débil intento europeo de dar forma a su propia versión en un orden social en el que la realidad en cuestión debe seguir siendo imaginaria. Éste es entonces el momento en que el Tercer Mundo, visto como Calibán por el primero, *asume* y *elige* esa identidad para sí mismo (para usar verbos característicamente sartreanos). No obstante, esta afirmación agresiva de la visibilidad sigue siendo necesariamente reactiva: no puede superar la contradicción delatada por el hecho de que la identidad elegida en la "vergüenza y el orgullo" sartreanos es todavía la conferida a Calibán por Próspero y por el Primer Mundo colonizador, por la misma cultura europea. La violencia de la réplica, por ende, no hace nada por alterar los términos del problema y la situación de la que emana. Europa sigue siendo el lugar de lo universal, mientras que el arte de Calibán afirma una multitud de especificidades meramente locales.

La apropiación por parte de Michel Foucault de los temas de la Otredad y la reificación, que comienza en la *Historia de la locura en la época clásica* y se desarrolla de manera característica a lo largo de su carrera, puede verse hoy como un segundo momento

* En español en el original (n. del t.).

de nuestro proceso: el de su burocratización. El intento de Foucault de traducir el análisis epistemológico en una política de la dominación y unir conocimiento y poder tan íntimamente como para que en lo sucesivo sean inseparables, transforma ahora la Mirada en un instrumento de medición. Con ello, lo visible se convierte en la mirada burocrática, que busca por doquier la mensurabilidad del Otro y su mundo, de aquí en más reificados.

Esta movida implica una redistribución fundamental de los énfasis, si no una completa inversión del anterior modelo sartreano de la Mirada: dado que lo que se generaliza aquí es el hecho de ser visible para una mirada en lo sucesivo ausente, el hecho de la pura vulnerabilidad a la Mirada y sus mediciones, al extremo de que ya ni siquiera hace falta el acto individual de mirar. Ser mirado se convierte en un estado de sujeción universal que puede separarse de la ocurrencia de cualquier mirada individual específica.

> Tradicionalmente, el poder es lo que puede ser visto, lo que se despliega y manifiesta, y paradójicamente encuentra el principio mismo de su fuerza en el movimiento mediante el cual esta última se despliega. [...] Lo que debe ser visto [en este nuevo mundo disciplinario] son los súbditos del poder. Su iluminación garantiza la autoridad del poder ejercido sobre ellos. El hecho de ser visto ininterrumpidamente, de poder ser visto siempre, mantiene al individuo disciplinario en su sometimiento. El examen y la observación son entonces la técnica con que el poder, en vez de emitir el signo de su fuerza, en vez de imponer su marca a sus súbditos, los atrapa en un mecanismo objetivante. [...] El examen [médico] se erige como la ceremonia de esta objetivación.[8]

La ambigüedad de las múltiples posiciones de Foucault, pero también las consecuencias de su obra en general, están de conformidad con la ambigüedad de una retórica de lo exclusivamente político o, en otras palabras, de la mera dominación, que excluye las estructuras económicas. Una retórica del poder que omite o suprime cualquier noción complementaria de liberación o utopía retroalimenta, quiéralo o no, una idea hobbesiana de los males de la na-

turaleza humana. Es cierto que, por incoherentes que fueran, las posiciones de Foucault tocaron una nota sensible en la política antiautoritaria que surgió de los años sesenta y se moduló sin gran dificultad en una crítica política feminista de la autoridad y la jerarquía patriarcales por un lado, o en una política anarquista hostil a las instituciones y el Estado en general por el otro. Hoy, vigente por doquier una revaloración crítica de las nociones de subversión, transgresión y negatividad o crítica (un reexamen en el que no fue pequeño el papel de la denuncia paradójica de Foucault de la noción de represión en el primer volumen de la *Historia de la sexualidad*), su obra puede parecer que tiene más limitaciones de clase y ser menos políticamente productiva de lo que fue antaño.

Hago estos juicios apresurados sobre las posiciones de Foucault porque me parece que proponen una clarificación del nuevo papel de la Mirada y la visibilidad en su obra, a la vez que refuerzan mi afirmación de que en él la visión es más generalmente burocrática y con ello, paradójicamente, menos política que en el momento sartreano, que sí postuló de manera dramática un momento de liberación, por mítico que fuera. La identificación del conocimiento con el poder y de lo epistemológico con la política de la dominación, tiende a disolver lo político mismo como una instancia o posibilidad de praxis independiente, y al convertir todas las formas de conocimiento y medición en formas de disciplina, control y dominación, en sustancia elimina por completo lo más estrechamente político.

Otra manera de decirlo es sostener que el nuevo régimen excluye fatal y tendencialmente el agenciamiento como tal del proceso de dominación visual, que se convierte en impersonal (e irreversible). En el momento Sartre-Fanon, no hay duda de que en un principio el agenciamiento es pasivo: registro la situación colonial por medio de la pura opresión de ser visto. Es indudable que ya no hace falta que los colonos u opresores individuales estén presentes; pero mi mismo ser visible atestigua su existencia, en una nueva especie de "prueba ontológica". Se trata de una posición muy consis-

tente con la situación de colonización como tal, en la que, a diferencia de lo que con tanta frecuencia sucede en la política interna o de clase, apenas es necesario dar pruebas argumentales de la existencia del aparato de dominación colonial o de la de los colonizadores mismos, y cuando la "guerra de liberación nacional" se impone como una necesidad autoevidente y una "solución" inevitable. Con ello puede imaginarse un reino de la visibilidad diferente, radicalmente modificado, la utopía para mi propia colectividad, tal como se adueña de ella mi acto de resistencia: éste todavía puede dar origen a un espacio utópico, en oposición a la heterotopía foucaultiana, cuyos rincones y pliegues inconexos y drásticamente distintos surgen de una espacialidad generalizada aunque inaccesible (reflejada en el estilo típicamente espacial del propio Foucault). Así es cómo, desde el inicio mismo, el "retorno" de Aimé Césaire a una "tierra natal" arruinada y colonizada genera un espacio más allá de ella:

> Lárgate, le dije, policía, cerdo asqueroso, lárgate, detesto a los lacayos del orden y los zánganos de la esperanza. Lárgate, amuleto maligno, chinche de un monje roñoso. Luego me volví hacia los paraísos perdidos para él y su estirpe, más calmo que el rostro de una mujer que miente, y allí, mecido por el flujo de un pensamiento nunca agotado, alimenté el viento, desaté a los monstruos y, desde el otro lado del desastre, escuché el crecimiento de un río de tórtolas y tréboles de la sabana que llevo para siempre en mis profundidades, de la profundidad de la altura como el vigésimo piso de las casas más arrogantes y una defensa contra la fuerza putrescente de los entornos crepusculares, vigilados noche y día por un maldito sol venéreo.[9]

Lo que está en juego en esas visiones es sin lugar a dudas una utopía de separatismo, un espacio cultural nacionalista que ha arrasado con la mirada colonial, en una visión secesionista (y, como diríamos hoy, étnica) más fácil de sostener y de defender durante el período imperialista que luego de la descolonización y la globalización concomitante.

No obstante, es precisamente dicha posibilidad de Otredad, de

transfiguración del espacio visible de la dominación, lo que se pierde en Foucault o en la teoría de la modernización en general, en que las fuerzas hoy universales de la racionalización y el cálculo arrojan irrevocablemente a un pasado distante e irrecuperable las relaciones sociales arcaicas. El emblema apropiado para este nuevo proceso foucaultiano parece un tipo muy diferente de lenguaje literario, encerrado sin alternativa en el universo visible y mensurable.

Se trata de la enumeración paranoica de la "nueva novela" o "*roman du regard*" de Alain Robbe-Grillet, cuyos datos visuales sólo delatan una parte oculta no formulable que los señala como síntomas que deben permanecer indeterminables para siempre. Aquí, el detalle ya no despierta la lujuria interpretativa del método "crítico paranoico" de Dalí, donde el grano mismo de arena dorada, cada una de las gotas de transpiración en los relojes blandos, prometen una inminente revelación. En Robbe-Grillet, pese a la catastrófica temporalidad de la acumulación de oraciones, lo que se declara es algo más próximo a la neurosis obsesiva, compulsiones insensatas que no carecen de conexión con la eficiencia de la adicción al trabajo, en que un sujeto ausente intenta distraerse desesperadamente mediante la pura medición y enumeración mecánicas, como ocurre preponderantemente en su única novela tropical o "colonial", *La Jalousie* [La celosía]:

> Frente a él, en la otra orilla, se extiende una parcela trapezoidal, curvilínea sobre el borde del agua, cuyos bananeros han sido talados en fecha relativamente reciente. Es fácil contar los troncos cortados para la cosecha, porque los cortes han dejado un breve tocón terminado en una cicatriz en forma de disco, blanca o amarillenta, según sea más o menos fresca. El recuento por hileras da, de izquierda a derecha: veintitrés, veintidós, veintiuno, veinte, veinte, etcétera.[10]

Tales páginas pueden parecer una parodia virtual de la teoría foucaultiana, en la medida en que expresan aparentemente no la suprema omnipresencia del poder o el ojo medidor, sino más bien

su delirio impotente, su victimización por su propio poder exorbitante. No obstante, transmiten algo del sentimiento pesadillesco que, según se ha visto a menudo, tienen para sus lectores las propias evocaciones foucaultianas de la visibilidad absoluta; y también subrayan la peculiar disociación –tanto en Foucault como en Robbe-Grillet– de lo sensorial y lo antes conceptual, que todavía se siente impersonalmente activo en alguna parte, detrás de la hoy desnuda percepción de los sentidos.

Es una disociación también asociada, pero de una manera muy diferente de la de estos dos escritores, con lo que llegó a llamarse arte conceptual: donde un objeto tangible no parecía ofrecer asidero a un pensamiento que seguía girando en torno de él, en círculos interminables de paradoja y autosupresión categórica. No hay parentesco metafísico o político entre el arte conceptual y las teorías y prácticas visuales que he analizado aquí: no obstante, su mención sirve para dramatizar un momento del devenir universal de la visibilidad en que la mente abstracta parece incapaz de encontrar su nicho o función en esta inesperada supremacía de un sentido antaño subordinado a ella. El arte conceptual también pone en primer plano la significación del objeto mismo, enigmático y ya no mediador, como lugar de tránsito (como la glándula pineal de Descartes) entre una visibilidad impersonal y las fuerzas igualmente impersonales y desencarnadas de una racionalización y burocratización universales.

El verdadero punto de ruptura de este segundo momento, que preparará y posibilitará una tercera etapa muy diferente, puede producirse cuando el mismo objeto enigmático es reemplazado por uno tecnológico, y en particular por la tecnología mediática. Ahora el objeto mudo puede volver a hablar una vez más, y en efecto la visibilidad se transformará en todo un nuevo discurso, con trascendentales consecuencias para los sistemas previos. Es una transformación potencial cuyas dimensiones pueden leerse en las ambigüedades mismas de la palabra "imagen", que todavía no había parecido apropiada para los actos de visión celebrados en Sartre o Foucault, pero que ahora se impone repentinamente por doquier

(como en el gran libro de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, donde se anuncia que "la imagen es la forma final de la reificación de la mercancía"), al mismo tiempo que comienza a designar con insistencia un origen tecnológico. Éste es entonces el paradójico desenlace del momento foucaultiano del ojo burocrático, que, en el proceso mismo de revelar la íntima conexión entre el ver y la medición o el conocimiento, de improviso postula los medios como tales (y en retrospectiva, el recién hoy demasiado familiar emblema foucaultiano del panóptico se revela también como la primera forma de éstos). Puesto que en nuestro tiempo, los verdaderos portadores de la función epistemológica son la tecnología y los medios: de allí una mutación en la producción cultural en la que las formas tradicionales dan paso a experimentos mediáticos mixtos y la fotografía, el cine y la televisión comienzan a filtrarse en la obra de arte visual (y también en las otras artes) y a colonizarla, generando toda clase de híbridos de alta tecnología, desde instalaciones hasta arte computarizado.

Pero en este punto, el momento foucaultiano empieza a ceder paso a una tercera etapa, que es adecuado identificar con la posmodernidad como tal. Todo lo que era paranoico en el sistema total de Foucault o las enumeraciones compulsivas de Robbe-Grillet se desvanece, para dejar su lugar a una euforia de alta tecnología propiamente dicha, una afirmación celebratoria de cierta visión macluhanista de la cultura mágicamente transformada por las computadoras y el ciberespacio. Ahora, repentinamente, una visibilidad universal hasta aquí malsana que no parecía tolerar ninguna alternativa utópica es bienvenida y todos se deleitan con ella: éste es el verdadero momento de la sociedad de la imagen, en que los sujetos humanos, en lo sucesivo expuestos (de acuerdo con Paul Willis) a bombardeos de hasta mil imágenes por día (al mismo tiempo que sus ex vidas privadas se observan y escrutan, pormenorizan, miden y enumeran exhaustivamente en bancos de datos), comienzan a vivir una relación muy diferente con el espacio y el tiempo, la experiencia existencial y el consumo cultural.

Me parece que en esta nueva situación, la reflexividad implicada por las obras de arte mediáticas mixtas o tecnológicas es realmente de muy corta duración. Puesto que, como lo sostuve en otra parte,[11] en esta nueva etapa la esfera misma de la cultura se ha expandido, para hacerse de tal manera coextensa con la sociedad de mercado que lo cultural ya no se limita a sus formas tradicionales o experimentales anteriores, sino que se lo consume a lo largo de la propia vida diaria, en las compras, las actividades profesionales, las diversas formas a menudo televisivas de tiempo libre, la producción para el mercado y el consumo de lo producido, y hasta en los pliegues y rincones más secretos de lo cotidiano. El espacio social está hoy completamente saturado con la cultura de la imagen; el espacio utópico de la inversión sartreana, las heterotopías foucaultianas de lo sin clase y lo inclasificable han sido victoriosamente penetrados y colonizados, y lo auténtico y lo no dicho, *invu*, *non-dit*, inexpresable, se traducen plenamente, asimismo, en lo visible y lo culturalmente familiar.

Con ello, el espacio cerrado de lo estético también queda abierto a su contexto, en lo sucesivo totalmente culturizado: de allí los ataques críticos de los posmodernistas contra las anticuadas nociones de la "autonomía de la obra de arte" y la "autonomía de lo estético" que persistieron a lo largo del período moderno o, mejor aún, le sirvieron de piedra angular filosófica. En efecto, en un sentido filosófico estricto, este fin de lo moderno también debe expresar el fin de lo estético, o de la estética en general: pues cuando ésta impregna todo, cuando la esfera de la cultura se expande al extremo de que, de una u otra manera, todo se asimila a ella, la tradicional distintividad o "especificidad" de lo estético (e incluso de la cultura como tal) necesariamente se desdibuja o se pierde por completo.

El retorno de lo estético, sin embargo, pareció ir de la mano (como se observó antes) con el fin, estentóreamente proclamado con igual amplitud, de lo político en la era posmoderna. Esta paradoja exige una explicación dialéctica, que tiene que ver con el fin

de la autonomía artística, de la obra de arte y de su marco. Puesto que una vez que dejamos de examinar las obras individuales como tales, en busca de su forma y de su organización interna, la recorrida del museo suscita percepciones aleatorias, en las que al pasar se reúnen destellos de color de esta o aquella superficie, fragmentos de forma consumidos con distracción benjaminiana y como si, lateralmente, con el rabillo del ojo, se reconocieran texturas y navegaran densidades de una manera imposible de rastrear, mientras el espacio se arma y se desarma oníricamente a nuestro alrededor. En estas condiciones, la atención estética se transfiere a la vida de la percepción como tal, abandonando el objeto anterior que la organizaba y regresando a la subjetividad, donde parece ofrecer una muestra al azar y pese a ello amplia en sensaciones, afecciones e irritaciones de todos los tipos y clases de datos y estimulaciones de los sentidos. No se trata de una recuperación del cuerpo de una manera activa e independiente, sino más bien de su transformación en un campo pasivo y móvil de "registración" en que se recogen y vuelven a dejarse caer porciones tangibles del mundo en la inconsistencia permanente de un sensorio hipnotizador.

Es a esta nueva vida de la sensación posmoderna a la que se ha apelado como prueba en favor de una renovación de lo estético, una ficción o alusión conceptual luego transferida otra vez a descripciones de obras más nuevas que sirven de la manera más adecuada como pretextos para su juego y ejercicio tenuemente brillantes. Aquí se celebra lo ex estético en términos de algo así como una intensificación, una exaltación hacia arriba o hacia abajo de la experiencia perceptiva: entre lo cual pueden incluirse interesantes especulaciones sobre lo "sublime" (que conoció un nuevo reanimamiento "posmoderno" propio, en un papel radicalmente modificado con respecto al que le cupo en el modernismo) y sobre el simulacro y lo "siniestro" [*"uncanny"*], ahora tomados menos como modalidades específicamente estéticas que como *"intensités"* locales, accidentes en el *continuum* de la vida poscontemporánea, rupturas y brechas en el sistema perceptivo del capitalismo tardío.

Tampoco se trata de "repudiar" este nuevo sistema de experiencia y menos aún de invocar en su contra una condena esencialmente moral, en nombre de algún valor del pasado. *Hic Rhodus, hic salta!*, como le gustaba decir a Marx; éste es nuestro mundo y nuestra materia prima, de la única especie con que podemos trabajar. Sólo que sería mejor mirarlo sin ilusiones, y ganar algo de claridad y precisión con respecto a lo que enfrentamos. Los reanimamientos actuales de lo estético no quisieron hacerlo, sino más bien poner en escena una elaborada apología de la tradición y elaborar complejos argumentos sobre su continua pertinencia. Ahora veremos algunos de ellos.

III

Las obras que tengo en mente son en su mayor parte europeas y de tan alta calidad intelectual que avergüenzan a operaciones reaccionarias norteamericanas como el *The New Criterion* de Hilton Kramer. Es incuestionable que el "retorno a lo estético" que proponen también tiene implicaciones políticas en un contexto europeo bastante diferente, puesto que, lo mismo que la revista de Kramer, todas ellas expresaron alivio a fines de los años sesenta y, más allá de eso, al término de la misma Guerra Fría, con sus luchas ideológicas obligatorias. Pero provienen de tradiciones en las que la reflexión sobre lo estético ha sido filosóficamente central y no, como en el caso del antiintelectualismo de la cultura norteamericana, un pasatiempo marginal en el mejor de los casos. Así, Karl-Heinz Bohrer procura recuperar una auténtica percepción nietzscheana en su extraordinario libro, *Plötzlichkeit*,[12] que argumenta en favor de una existencia de la experiencia estética al margen del tiempo histórico y sostiene la irrelevancia del pensamiento histórico en este ámbito, con lo que vuelve a Adorno contra sí mismo y recupera diestramente las partes no históricas de Heidegger (y aún más notoriamente las de Ernst Jünger, en otro libro).

Así, estas obras tienden a asociar la recuperación de lo estético con la del gran modernismo, y sus argumentos intentan de ese modo convalidar la impertinente proposición de Jean-François Lyotard de que el "posmodernismo" no sigue al modernismo sino que lo *precede* y prepara su resurgimiento, y algún nuevo e históricamente inesperado florecimiento de lo que fue antaño lo Nuevo del alto arte moderno. Quiero mostrar, sin embargo, que lo que está en juego aquí es un "retorno" bastante diferente, por mucho que engañen las apariencias.

En Francia, la fuente vital de lo moderno y su teorización estética y filosófica no está en los textos filosóficos sino más bien en Baudelaire, que acuñó la misma palabra "modernidad" y cuya práctica poética, lo mismo que su teoría, prestan una resonancia y gravedad imperecederas a la palabra "moderno" (en todas las lenguas europeas). De tal modo, Antoine Compagnon escenifica como un retorno a Baudelaire su ejemplar jugada teórica, en una espléndida actuación en que se invierten las narraciones convencionales de la historia literaria modernista. *The Five Paradoxes of Modernity*[13] se despliega con una arrojada forma hegeliana, en la que las cinco características del título se convierten en cinco momentos distintos en la progresión histórica que va desde la primera intuición de lo moderno en Baudelaire hasta el confuso pluralismo de lo posmoderno, en el cual, sin embargo, Compagnon se reserva el derecho a discernir la vislumbre de un renacimiento de cierto retorno más auténtico a Baudelaire y al espíritu del "modernismo" original.

Sus cinco temas o momentos son los siguientes: "La superstición de lo nuevo, la religión del futuro, la obsesión teórica (o teoreticista), el llamado a una cultura de masas y la pasión por la subversión [mediante los cuales se hace referencia a los rasgos críticos y negativos de la 'teoría' contemporánea]".[14] Sentimos la tentación de leer esta progresión –evidentemente una degradación gradual– como algo parecido a un argumento antimodernista: pero esto es no tomar en cuenta una dialéctica de la autenticidad y la perversión, en la cual, por ejemplo, las modernidades auténticas de

Baudelaire y Nietzsche se deforman y sus lecciones se pierden progresivamente. Si la posición es antimodernista, entonces, también debe caracterizarse como igualmente antiposmoderna, porque ésta se ve como una producción superficial, mediática y decorativa, y un momento fundamentalmente frívolo de la historia del arte (e incluso de la arquitectura). El giro dialéctico se encuentra aquí en la forma en que se dice que la misión histórica de lo posmoderno consiste en desacreditar los aspectos y planteamientos más nocivos de lo moderno (como se lo entiende convencionalmente). En este punto, entonces, menos proféticamente que Lyotard pero más plausible e ingeniosamente, Compagnon afirma la esperanza de que el momento posmoderno tal vez pueda allanar el camino al retorno de una estética más auténtica y genuinamente modernista.

Otro mecanismo dialéctico crucial del argumento de Compagnon gira en torno del fenómeno de la vanguardia que, con Peter Bürger, desea distinguir radicalmente de la producción artística "normal paradigmática": así, los grandes escritores y artistas modernos aislados (que siguen el ejemplo del propio Baudelaire) deben diferenciarse pronunciadamente de los movimientos de vanguardia cuya forma plena se identifica casi universalmente con los surrealistas. Pero donde para Bürger las vanguardias señalan el momento en que el arte se abre paso hacia una autoconciencia de su propia actividad y una crítica de las instituciones que la sostienen, para Compagnon expresan simplemente un apartamiento con respecto al arte mismo y un deterioro representado por la política de los intelectuales que lo sustituye. Éste es un punto de vista esteticista bastante tradicional (Adorno lo compartía, por ejemplo), así como una proposición autocumplida y no falsabilizable, porque basta con enumerar los poetas y pintores surrealistas ortodoxos a quienes Compagnon está dispuesto a negarles todo mérito estético y luego restar las grandes excepciones –Masson, por ejemplo, o Max Ernst–, cuyos logros se explican entonces diciendo que abandonaron la política vanguardista por un retorno al arte genuino como tal.

Sea como fuere, dichas distinciones permiten hoy al crítico discernir entre la autenticidad de una producción verdaderamente estética, desde el mismo Baudelaire y Cézanne hasta Beckett y Dubuffet, y la inauténtica apropiación del arte con otros objetivos, que Compagnon documentará con sus cinco temas y etapas.

La operación crucial en el primer momento es la forma en que los primeros pasos de Baudelaire para instituir una relación del arte con el presente se degradan en una concepción de lo meramente Nuevo. Se hace mención a un muy ambiguo pasaje de "El pintor de la vida moderna" para afirmar esta vital distinción, un pasaje en que el poeta-teórico señala que será verdaderamente moderno el arte que combine de algún modo la fugaz realidad del efímero instante histórico con un compromiso similar con el reino eterno e inmutable de la forma: en otras palabras (las del propio Baudelaire), el que "extraiga lo eterno de lo transitorio", donde se da a entender que, en resumidas cuentas, es el pintor moderno quien encuentra uno en lo otro. "La modernidad –declara célebremente Baudelaire– es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, una de las mitades del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable." Es un malentendido, por lo tanto –pero que tiene consecuencias trascendentales– pensar que la modernidad artística se define aquí sólo por lo transitorio o lo "nuevo" como tales: según Baudelaire, hay que comprenderla, antes bien, como la invención y conquista de cierta "presencia en el mundo",[15] y sus artistas "no buscan lo nuevo sino el presente" como tal. Éste es el punto en que el análisis de Compagnon se cruza con el de Bohrer (antes citado), donde lo "súbito" [*"suddenness"*] (*Plötzlichkeit*) designa precisamente esa presencia en el mundo que no puede interpretarse como una innovación meramente histórica, aun cuando pueda expresar una especie de historicidad heideggeriana "intemporal". Creo que este tipo de argumento pasa por alto la cuestión de las precondiciones sociales e históricas del surgimiento de dicha presencia "moderna" en el mundo, que la otra parte de aquél suponía una novedad de la sociedad de Baudelaire, inaccesible en esa forma para anteriores mo-

mentos históricos de organización cultural y social. Aun la posibilidad de salir de la historia (si existe) sigue siendo histórica, y es como si tanto Bohrer como Compagnon necesitaran olvidar los límites históricos de sus discusiones sobre lo moderno, a fin de no abrir su estética "intemporal" al más cabal de los clasicismos.

No obstante, una vez concedida esta disyunción inicial entre el presente y lo Nuevo, se deducen con bastante lógica las etapas inevitables de una declinación, la decadencia progresiva de un modernismo inauténtico. Puesto que lo Nuevo, y la ruptura que lleva a cabo con la tradición, ahora se enmascara rápidamente como un compromiso, no con el presente sino con el *futuro*. Con ello genera narrativas espurias sobre el desarrollo del arte en general, en las que el desacreditado valor burgués del progreso se instala secreta o no tan secretamente en el reino estético. Surge entonces lo que Compagnon llama correctamente la "narrativa ortodoxa de la tradición moderna", ejemplificada en Clement Greenberg y reiterada en las relaciones de éste con un expresionismo abstracto norteamericano de posguerra (sin referencia a la necesidad histórica de la obra teórica de Greenberg, para forjar un mito teleológico americano a fin de romper el influjo de las instituciones artísticas europeas y en especial parisinas en el período del Plan Marshall).[16] La crítica que Compagnon hace aquí de Greenberg coincide con gran parte del antihistoricismo contemporáneo, con su insatisfacción con respecto a las metanarrativas condensadas de viejos y nuevos manuales de historia, y su asimilación de los análisis en términos de innovación a las diversas relaciones genéticas y evolutivas más antiguas. Pero el diagnóstico de Compagnon suma la apología encubierta de las escuelas contemporáneas a esta desconfianza masiva hacia lo histórico en historia del arte: "La narrativa ortodoxa siempre se escribe en función del clímax hacia el que se encamina –éste es el aspecto teleológico– y sirve para legitimar un arte contemporáneo que, con todo, quiere aparecer como si hubiera roto con la tradición –y éste es el aspecto apologético–".[17]

Pero ahora esas narrativas parecen exigir un contenido concep-

tual y una tematización para exponerlas en consignas y prestarles una justificación racional ideológica: ésta es hoy la función de la vanguardia como tal, donde el espejismo del futuro encuentra respaldo en la pura violencia polémica de su misión vanguardista, en voceros como Breton y sus seguidores. No hubo, afirma Compagnon en lo que tal vez sea su "paradoja" más atrevida, teoría en Cézanne o Baudelaire: "No se consideraron ni revolucionarios ni teóricos".[18] Éste es un viraje brusco que le permite asociar su polémica en favor de la estética a la reacción actual contra la teoría como tal, tanto en Francia como en los Estados Unidos. En este caso, la palabra "teoría" abarca tácitamente todo, desde el radicalismo hasta la especulación filosófica, desde Marx hasta el postestructuralismo, desde la crítica literaria hasta la "Teoría Crítica", desde la sociología hasta las filosofías de la historia: en suma, todo lo que hoy impide que el trabajo universitario de las humanidades se deteriore en un operativo de arenero dedicado a valores y formalismos eternos inofensivos y decorativos (probablemente no lo que Baudelaire quería decir con "lo eterno e inmutable", como lo demostraré más adelante). Dos rasgos del diagnóstico de Compagnon son plausibles y es necesario recordarlos: el primero es su afirmación de la existencia de un vínculo entre la legitimación teórica (por medio del manifiesto, por ejemplo) y la reducción de la producción artística a un "método" o, en otras palabras, a unos pocos rasgos o procedimientos aislados,[19] que podrían servir entonces como tema para la propaganda estética e identificarse en cierto modo como verdaderamente revolucionarios (ya sea en el sentido artístico o político, apenas importa). Pero este empobrecimiento del mero procedimiento y la técnica haría luego mucho por dar cuenta de la unidimensionalidad atribuida al arte de vanguardia.

Después, en términos de recepción, se puede evocar la forma en que este tipo de arte "sigue siendo inseparable del discurso intelectual que lo justificó teóricamente":[20] lo que se postula aquí es no sólo que el arte vanguardista viene después de la apología teórica en su favor, sino también que con ello se transforma en un

mero ejemplo de la teoría. Pero creo que en este punto Compagnon sugiere asimismo un nuevo tipo de recepción en que lo sensorial, lo antiguamente estético, se mezcla de algún modo con lo ideacional o lo teórico: sería muy interesante desarrollar una fenomenología de esas reacciones mezcladas (en rigor, el arte conceptual antes aludido nos da una variedad distintiva); no obstante, como en el caso de las defensas iniciales de la teoría en general contra el empirismo, no es creíble que pueda imaginarse la existencia de formas de recepción que sean puramente sensoriales e incluso puramente estéticas. Entretanto, hemos aprendido a recelar de la idea misma de lo "puro" o lo "purificado" como una norma a defender y fortalecer por derecho propio.

Los dos últimos capítulos son más esquemáticos y también más ambiguos, porque nos traen rápidamente a los tiempos modernos y a la larga al propio posmodernismo. El primero sugiere que el nuevo reconocimiento de la cultura de masas (digamos, el arte pop) equivale simplemente a la concientización y el despertar de un arte gravemente inauténtico a su profunda complicidad con el sistema de mercado como tal y la forma mercancía: la lógica se parece más bien a la de culpar a la víctima, particularmente cuando uno recuerda la manera en que Peter Bürger comprendió esa reflexividad como un momento positivo de la toma de conciencia del arte moderno con respecto a sus propias condiciones de producción. Adorno creía, en efecto, que la misma especificidad del arte moderno radica en su confrontación con la forma mercancía, si bien a través de la resistencia a ella y la reapropiación de su reificación esencial. Pero la interpretación permite a Compagnon una discreta participación en otro debate político-cultural norteamericano contemporáneo, a saber, el ataque de los conservadores contra los peligros de los así llamados Estudios Culturales. No parece referirse a otra cosa con su ambigua pregunta retórica: "¿No se encuentra la enfermedad del arte moderno –y, a decir verdad, su maldición misma– en la obligación que siempre sintió de plantear las cuestiones estéticas en términos culturales?".[21]

La teoría reaparece entonces en el último capítulo, en el cual la etapa final de la decadencia de lo moderno se identifica con la retórica de la subversión y la crítica, esta última vista ahora como la forma final de la "narrativa ortodoxa" antes denunciada. Así, la teoría parece hacer dos apariciones breves en esta historia: la primera, con la apariencia del manifiesto vanguardista, en el que, si bien espuria, sigue habiendo no obstante cierta producción artística, y finalmente aquí, en plena posmodernidad, en la cual (como uno imagina) se ha asignado definitivamente a la literatura y el arte un lugar secundario, si no una función puramente supernumeraria (está permitido percibir aquí ecos de la habitual queja conservadora de que nuestros estudiantes leen a Derrida en vez de a Proust, cuando en realidad leen cualquier cosa). Pero la subversión y la crítica acompañaron al arte moderno a través de toda su existencia, y con seguridad pueden hallarse en el horror de Baudelaire hacia la burguesía. Introducir el motivo tan tardíamente en el juego es exponerse al ridículo de la afirmación de Hilton Kramer de que los artistas modernistas siempre fueron la "leal oposición" del capitalismo. La denuncia concomitante del interés creado de los intelectuales radicales en tales valores (esto es, la subversión y la crítica) es apenas un poco más interesante que el otro aspecto de la proposición, que solía identificar el *ressentiment* clásico de los intelectuales conservadores privados de su legítimo lugar en un *establishment* cultural todavía esencialmente liberal: ambas observaciones tienen su verdad, pero es impropio que las haga un intelectual.

No obstante, como ya se ha señalado, este triste cuento tiene un final al menos potencialmente feliz: en particular dado que el posmodernismo llegó al escenario armado con el repudio de la teleología modernista como tal, y puede leerse entonces como la negación, precisamente, de algunos de los rasgos asociados por Compagnon, no con el verdadero modernismo, sino con la vanguardia: "Las vanguardias históricas, nihilistas y futuristas, siempre guiadas por alguna teoría, creyeron que el desarrollo artístico tenía un significado; pero el arte pop de la década del sesenta, y

luego la absoluta permisividad estética de los [años] setenta, liberaron al arte del imperativo de innovar".[22] De modo que ahora, por fin, pueden abandonarse definitivamente el fetichismo de lo Nuevo, la obsesión narrativa con el futuro, el enfeudamiento de la misma teoría artística: "La conciencia posmoderna nos permite hoy reinterpretar la tradición moderna, sin verla como una especie de cinta transportadora histórica y la gran aventura de lo Nuevo".[23]

Así, lo posmoderno tiene para Compagnon y otros al menos una función que cabe imaginar positiva: limpiar la tradición moderna de sus motivos antiestéticos o transestéticos, purificarla de todo lo que sea protopolítico o histórico e incluso colectivo en ella, hacer que la producción artística vuelva a la actividad estética desinteresada que cierta tradición burguesa (pero no la de los artistas mismos) siempre le atribuyó. Los otros rasgos de lo posmoderno, más progresistas –su populismo y democratismo pluralista, su compromiso con lo étnico y lo plebeyo y con el feminismo, su antiautoritarismo y antielitismo, su profundo anarquismo, precisamente sus características antiburguesas–, deben, desde luego, separarse del cuadro. Una vez hecho esto, sin embargo, se hacen visibles los perfiles de un esteticismo completamente nuevo, un nuevo retorno a las concepciones tradicionales de lo bello (tal como sobrevivieron residualmente aun en el propio Baudelaire).

Pero antes de dar este paso final, parecería útil yuxtaponer el análisis contemporáneo de Compagnon (que en definitiva, y a pesar de sus propios juicios al respecto, tendremos que clasificar como un texto esencialmente posmoderno) con uno de los auténticos, aunque tardíos, dinosaurios del movimiento moderno, *Las voces del silencio* de André Malraux, que todavía hace afirmaciones últimas sobre la naturaleza metafísica del arte moderno (y del arte en general), de una manera absolutamente inconsistente con la teoría y los valores posmodernos. No hay duda de que el "humanismo" inerradicable de la obra de Malraux (*"la force et l'honneur d'être homme"*), así como la solemnidad de su retórica, no están calculados para atraer a un público contemporáneo. Por otro lado, su

panesteticismo, su asimilación generalizada y global del arte humano desde las pinturas de las cavernas al nuevo "museo imaginario" de alguna civilización mundial, van mucho más lejos que cualquiera de los "retornos contemporáneos a lo estético", que se preparan, como ocurre en Compagnon y Bohrer, bajo el signo de cierto modernismo resurrecto. El papel que éste cumple en Malraux, empero, es mucho más complejo (y bien podría objetarse, también, que un arte más contemporáneo –el mismo expresionismo abstracto, y ni hablar del arte pop y sus secuelas–, si acaso se lo menciona, simplemente se asimila en Malraux al paradigma moderno: lo que significa decir que aquí no puede encontrarse nada que corresponda a lo que más adelante se convertirá en lo posmoderno).

Pero esta misma expansión del *corpus* de lo que hoy consideramos arte (y la teoría de Malraux sobre la metamorfosis de las formas nos asegura la transformación "moderna" en "obras de arte" de elementos cultuales y religiosos que preceden a toda concepción del arte secular como tal) presenta, para el argumento de Malraux, problemas teóricos que no tienen equivalentes en los tratados estéticos contemporáneos antes mencionados. En particular, además de la asimilación de formas preestéticas más antiguas a las categorías seculares occidentales, está la cuestión, ideológicamente central para él, del espíritu metafísico de esas culturas preoccidentales (y las religiones en torno de las cuales se organizaron): lo que está en juego es, sobre todo, la distinción entre las culturas que afirman la vida humana (desde las primeras sonrisas de los *kuroi* griegos del siglo VII a. C.) y las que la niegan (como la de los aztecas, e incluso el cristianismo de la deidad torturada) y delatan un impulso nihilista aparentemente reñido con los principios humanistas del "museo imaginario".

Además de este problema del valor como tal, hay en el modernismo de Malraux rasgos específicos que parecen inconsistentes con su esquema, o irrelevantes para él (y que no se tematizan en absoluto en la descripción de lo moderno que hace Compagnon).

El primero de todos ellos es la convicción de la modernidad quintaesencial de la máquina o la tecnología moderna: una fascinación que Malraux compartía con muchos de sus contemporáneos modernistas, desde los futuristas hasta Brecht, que se deleitaban con la era de la máquina y celebraban el avión y la fotografía, el tanque y el automóvil, la radio y la perspectiva aérea o panorámica. En rigor de verdad, creo que podría sostenerse plausiblemente que el Novum modernista une la "presencia en el mundo" de Bohrer y Compagnon a una exaltación tecnológica ajena a ellos, y una excitación por la máquina que imprime las puras innovaciones estéticas de lo moderno como un modelo o prototipo secreto (y estimo que esto podría demostrarse incluso de manera indirecta en el caso de escritores modernos como Proust, que parecen en su mayor parte inocentes de entusiasmo tecnológico en su contenido). Sería crucial, sin embargo, insistir en la especificidad histórica de esta tecnología modernista en particular, resultante de la segunda etapa –industrial– del capitalismo, y muy diferente en sus efectos de la tecnología cibernética y atómica de la posmodernidad, a pesar de infatuaciones aparentemente análogas.

El paradigma tecnológico, entretanto –ya presente en el propio Baudelaire, pero omitido en la etapa ideal de Compagnon sobre su modernidad auténtica–, persiste en el último período, gaullista y esteticista, de Malraux, y puede advertirse que está ingeniosamente entrelazado en el argumento e incluso en el mismo tejido conceptual de *Las voces del silencio*. Por lo pronto, como lo demuestra el inmenso primer capítulo de este libro, la proposición misma de un nuevo "museo imaginario" tiene como precondición fundamental la existencia de la fotografía como nuevo medio tecnológico. Pero este prerrequisito tecnológico inicial luego se interioriza y asimila al contenido mismo del relato histórico de Malraux, no meramente en el conocido sentido de la competencia entre la fotografía y la pintura en el siglo XIX, sino sobre todo en la transformación de la primera en el nuevo arte narrativo del cine –cuyo surgimiento y existencia fueron cruciales tanto para la práctica como

para la teoría de Malraux– y al que ahora se pasará la antorcha de una pintura hasta entonces narrativa, con consecuencias decisivas para el arte que consideramos moderno: "La primera característica del arte moderno es no contar una historia".[24]

A partir de esta dialéctica característicamente negativa y positiva se deducirá la especificidad de un arte modernista en principio occidental y europeo, que entonces debe ocupar su lugar junto a las artes premodernas "humanistas" y nihilistas como otra complicación más del problema teórico central de Malraux: ahora no sólo hay que resolver esta oposición para dar la bienvenida a las "artes" no seculares de otras culturas y religiones en su ingreso al "museo imaginario", sino la oposición misma entre sagrado y secular, entre miles de años de objetos de culto y esta práctica peculiarmente moderna, en que la pintura se toma a sí misma como su tema más profundo y pone en escena una ruptura radical y aparentemente insalvable con todas las artes del pasado. Pero lo mismo hacen las religiones del mundo: con lo que suman el hecho de las discontinuidades históricas inerradicables a las dificultades teóricas de Malraux.

Éste corta esos varios nudos mediante la noción de lo "Absoluto": lo Absoluto considerado, tal como sucede en gran parte en *La Condition humaine*, como cualquier confrontación auténtica de los seres humanos con su finitud y su muerte. Esta concepción transhistórica de lo Absoluto culmina así la cuadratura del círculo que lleva desde el nihilismo hasta el humanismo frágil que fuere, porque ambos son modos de confrontación con la muerte, y en rigor de verdad su confluencia ya había sido presagiada en la significativa observación de Perken (en la primera *Voie royale*) de que *"il y a aussi quelque chose de [...] satisfaisant dans l'écrasement de la vie"*. Al mismo tiempo, ahora puede agregarse a la lista de los grandes absolutos un "modernismo" secular o arte moderno; y si me extendí con tanto detalle en esta obra todavía impresionante, fue para llegar al punto en que un esteticismo modernista paradigmático se completa necesariamente con una dimensión transestéti-

ca. El "Absoluto" de Malraux confirma entonces la observación de Adorno –"donde el arte se experimenta de manera puramente estética, ni siquiera estéticamente logra experimentarse con plenitud"–[25] y censura los retornos contemporáneos a lo estético que procuran purificarlo erradicando todo lo extraestético de las obras que celebran.

Pero también es un aspecto que podría señalarse mediante un tipo diferente de terminología: puesto que me parece que la concepción estética de lo Absoluto de Malraux hay que asimilarla igualmente a la noción de lo Sublime, según éste se convirtió gradualmente en el impulso motor fundamental del modernismo desde el período romántico en adelante. La función de lo Sublime, como se recordará, consistió en desplazar las formas meramente decorativas clasificadas en el rubro opuesto de la Belleza, cuyas propiedades son la preocupación central de la estética y la producción artística tradicionales. En ese caso, sin embargo, los "retornos" a lo moderno y la estética "pura" o auténtica no sólo se enmascaran como otras tantas formas de la Belleza, y no como versiones contemporáneas de lo Sublime modernista, sino que la estética del posmodernismo en general puede caracterizarse precisamente de ese modo, como el desplazamiento de varias pretensiones modernistas a la "sublimidad" por prácticas más modestas y decorativas en que la belleza sensorial es una vez más el corazón del asunto. Esto es lo que trataré de mostrar en una última sección.

IV

Exploraremos ahora las consecuencias visuales de este "retorno de lo estético" en la producción de imágenes del cine contemporáneo, donde el señuelo de la Belleza y la ideología del esteticismo parecen desempeñar un renovado papel, aunque históricamente modificado. Quiero pasar revista a un cineasta inglés (Derek Jarman), uno africano (Souleymane Cissé) y uno mexicano (Paul Le-

duc), antes de examinar algunos recientes éxitos europeos de alta cultura y volver a la trillada cuestión de las películas históricas contemporáneas (que en otra parte llamé "filmes de la nostalgia"). La premisa no tiene nada que ver con influencias individuales, sino más bien con la mediación de una situación común ante la que todos estos directores reaccionan de una u otra manera, y que se difunde y se transmite mediante una cultura de festivales internacionales de cine que constituye el nivel de globalización de la producción fílmica de hoy (en cuanto procura oponerse y proponer alternativas a un sistema exportador de películas comerciales norteamericanas igualmente global).

La película de Derek Jarman que alcanzó mayor difusión, *Caravaggio* (1986), es en muchos aspectos sumamente representativa, tanto en su contenido como en su forma, de la estrategia *pictórica*, en la cual, como en *Passion* (1982), de Godard, las pinturas bien conocidas pero aún electrizantes alternan con cuadros vivos de actores que las imitan, como si posaran para ellas. La separación de forma y contenido implícita en la pose de los actores para un cuadro preexistente reconfirma y fortalece las cualidades de simulacro de la misma imagen fílmica, ya que restaura cierto "mundo real" del cual ella no es sino la puesta en escena visionaria en una imagen aleatoria.

La sucesión de dichas imágenes –una habitación velada en azul con una figura inmóvil en púrpura, cuerpos de una palidez cadavérica junto a los pliegues de una vestimenta rojo brillante, la caída de una jarra que se hace pedazos, un plato con naranjas, humo que se filtra en una clásica taberna de los bajos fondos, una procesión religiosa, un duelo a cuchillo entre villanos–, estas tomas sorprendentes, que se encuadran una a otra por su misma alternancia y se dan recíprocamente origen, se producen mutuamente por su mismo contraste, son en su lógica formal profundamente estáticas. No recargan simplemente la trama –tal como es– sino que la dan vuelta del revés, y transforman la secuencia biográfica de acciones y acontecimientos en un mero pretexto para los elementos visuales.

Esto se inscribe en la película como una especie de aburrimiento, el de los modelos, el de los gorristas en el estudio del pintor, que dormitan y esperan interminablemente que éste decida un ángulo o el tono de un contraste de colores; está inscripto, aún más profundamente, en la vida del pintor, en sí misma poco más que un tiempo indicador y una espera entre los actos de pintar una tela que en cierto modo están esencialmente fuera del tiempo o la praxis humanos. ¡Pero nada es más paradójico cuando se trata de este pintor en particular, cuya notoria vida es virtualmente un paradigma de aventura y crisis, el equivalente de Villon o Genet en las *beaux-arts*! En definitiva, el aburrimiento es aquí el signo del apartamiento de la historia, en cuya alegoría se convierte ahora la trama clásica. Hasta la sexualidad y la violencia –en otros lugares la materia prima misma de una pornografía de cultura de masas esencialmente visual– se vacían gracias a la mirada pictórica, el fetichismo estético de este inmenso cansancio del mundo. En efecto, se pide al espectador que pague un suplemento de tedio, como una especie de devoción al "arte" como tal, a la reaparición de una religión virtual de la imagen en la otra cara de la marginalidad contracultural (y en otro sentido, sin duda, el espectador se inscribe alegóricamente en esta película en la figura del mudo y lerdo compañero y criado del pintor).

Pero no he mencionado el rasgo más llamativo de esta obra, a saber, sus anacronismos mágico realistas, como cuando escuchamos el rumor de un tren en un segundo plano, tras la cama de un amante, vemos a un protagonista del Renacimiento trabajar en su motocicleta o a un príncipe de la Iglesia que teclea en su anticuada máquina de escribir, observamos una escena representada en un cavernoso garaje frente a un viejo auto de turismo o contemplamos a figuras cortesanas engalanadas en seda mientras hacen algunas cuentas en una calculadora portátil. Se advertirá que éstas son las tecnologías de una concepción expandida de los medios como tales, abarcadora tanto del transporte como de la comunicación: densamente cristalizados y luego proyectados hacia el pasado pictóri-

co en la forma de artefactos independientes, estos reveladores objetos se erigen en el síntoma de un complejo más profundo de impulsos en acción aquí, que pone en primer plano la relación entre estética y tecnología en lo posmoderno y desenmascara el vínculo dialéctico entre esta concepción de la belleza y la estructura de alta tecnología del capitalismo tardío. Con ello, Jarman[26] demistifica la muy diferente naturaleza mística de un Tarkovsky, sobre quien señalé en otro lugar[27] que su soberbia reinvención de los elementos naturales en la pantalla grande –pantanos pastosos, lluvia, llamas deslumbrantes– es en sí misma una mera inversión de la tecnología avanzada que permite su reproducción: son de tal modo simulacros en el más verdadero de los sentidos, y sentimos la tentación de referirnos a una película de una tradición muy diferente para buscar su extrañamiento y demistificación. Pienso en el film norteamericano de ciencia ficción *Cuando el destino nos alcance* [*Soylent Green*], de Richard Fleischer (1973), con su hipnotizadora secuencia de la eutanasia, en la cual se incita a los ciudadanos de un planeta muerto y estéril, contaminado y superpoblado, del que han desaparecido el aire y el agua puros y toda la vida vegetal, a marchar hacia la muerte consumiendo enormes holografías del National Geographic que muestran una belleza natural que dejó de existir en la Tierra un siglo antes.

Pero también se puede imaginar una producción de imágenes muy diferente de ésta, y esto es lo que me parece señala el giro que aparta al cineasta de Malí, Souleymane Cissé, del realismo social para llevarlo a la extraordinaria narración visual y mítica de *Yeelen* (*The Light*, 1987), una película que asombró a públicos de todo el mundo por su esplendor visual y el poder de su fábula, en la que un mal padre semejante a un ogro, dotado de temibles poderes mágicos y capaz de documentar las afirmaciones de los antropólogos de que los chamanes originales eran técnicamente esquizofrénicos paranoicos, acorrala implacablemente a su hijo, que también busca tener su parte en la magia, y se enfrenta con él en un duelo último en que se destruyen uno al otro, y con ellos el

mismo mundo orgánico, en un estallido atómico final que no deja otra cosa que un desierto. El desenlace admonitorio, con sus alusiones ecológicas, afirma con claridad cierta intención contemporánea; en tanto que el vehículo mítico permite que el poder de la imagen se invista directamente en la narración, como una virtual inversión de lo que sucede en Jarman, y ponga en escena una trama cuyos personajes mismos se han convertido en receptáculos de las fuerzas y los elementos naturales. Es por cierto una experiencia muy notable; pero también, en particular si se siguen los filmes sociales de Cissé que describen las crisis y la represión estatal en la sociedad tercermundista contemporánea, es peculiarmente esteticizante, en todos los sentidos en que hemos usado esta palabra. Espero no dar muestras de un puritanismo de espectador occidental al decirlo, pero siento cierta perplejidad con respecto a esta obra, sensación que, para mi tranquilidad, al menos, comparten mis amigos africanos. Los mitos son pseudonarraciones que no pueden tener una conclusión ni un contenido contemporáneo genuino; el resplandor atómico al final de éste es más bien el síntoma de empobrecimiento y el reconocimiento de cierta derrota o fracaso ideológico: pero en tanto el recurso al mito en el período modernista (Thomas Mann, el ensayo de T. S. Eliot sobre *Ulises*) brindaba la posibilidad de sustituir un tipo de narrativa por otra, cuya clausura exhibía dificultades estructurales, este procedimiento "mítico" más posmoderno puede comprenderse mejor como el pretexto para reemplazar por una imagen una contradicción narrativa que si no sería irresoluble.

Una luz bastante diferente arrojan sobre este problema de la legitimación de la imagen las películas del director mexicano Paul Leduc, y en particular su extraordinaria *Latino Bar* (1990). Este film elude toda motivación mítica y no obstante pone en primer plano la imagen como tal de manera aún más absoluta, en la medida en que, pese a la presencia de un "flujo total" de música popular en su banda de sonido, prescinde de todo diálogo y con ello se acerca menos a la versión operística de MTV realizada por Jarman

que al retorno, en una forma original e idiosincrásica, a la dinámica de las películas mudas como tal. No obstante, la secuencia de tomas no nos enfrenta, como en los mayores filmes mudos de la tradición, con los dolores de parto y el surgimiento de una narratividad primigenia desde las empobrecidas vistas fijas con sistema de signos y sin palabras, específicas de la imagen fotográfica. Antes bien, se reinventa asombrosamente en dos registros dialécticamente distintos: por un lado, una narración simple y hasta estereotípica de amor y celos, violencia y lucha, en un complejo laberinto espacial de barracas, cobertizos y tabernas de un muelle de Maracaibo, una narración que no necesita palabras; y por el otro, un sistema de color distinto tanto de la dinámica del puro blanco y negro como de los efectos chillones del tecnicolor moderno (según los ejemplifican las otras películas analizadas aquí). *Latino Bar* se expresa y articula, más bien, en un sistema de color oscurecido y virtual, cuyo único equivalente imaginable podría ser el coloreado con que se experimentó de vez en cuando durante la época del cine mudo. La imagen, ahora liberada de las complejas temporalidades de una trama que es necesario leer y descifrar, reconstruir en todos sus puntos, comienza a exigir un tipo diferente de atención visual, y sus profundidades y tenebrosidades proyectan algo así como una hermenéutica visual que el ojo explora en busca de capas cada vez más profundas de significado.

Creo que podemos detectar aquí un retorno subterráneo de lo sagrado de una clase completamente diferente del postulado en *Yeelen*, porque cuando la cámara se acerca a los objetos de las instalaciones del muelle y luego vuelve a apartarse de ellos, lo que ofrece la imagen es nada menos que los altares del *candomble* o de la *santería*, con su profusión de recargadas chucherías devocionales entrelazadas con masas vegetales y decoración floral. La imagen fílmica de Leduc imita así los elementos de la narrativa cinematográfica tradicional, más o menos del mismo modo que el altar del *candomble* remeda la "alta" religión oficial del altar cristiano, con lo que descentra y desestabiliza una jerarquía eurocéntrica or-

ganizada en torno del eje de una pintura o escultura central sagrada –una representación centrante y centrada– y ofrece en el límite exterior alguna posibilidad arcaica en una inversión y liberación preteocéntricas de energías libidinales.

En este contexto, Leduc es para nosotros un punto de referencia tanto más útil debido a su más conocido retrato fílmico de Frida Kahlo (*Frida*, 1984), una obra insensiblemente infiltrada y colonizada por una decoración posmoderna omnipresente (que pone simbólicamente en escena la reapropiación de Frida por la política cultural de los movimientos sociales contemporáneos). Se trata entonces de una obra que ejemplifica un nuevo tipo de documental posmoderno cuya originalidad formal es comparable a la del "nuevo historicismo" o la nueva etnografía con respecto a historias culturales o informes antropológicos más antiguos. En todas estas mutaciones formales, la interpretación "racional" anterior es sustituida por una atención y motivación estéticas, aun cuando sea una estética de la textualidad y no del mero estilo y la apariencia (como en el historicismo estético de fines del siglo XIX). Otras películas que pueden documentar este nuevo tipo de forma serían las de Isaac Julian y *Daughters of the Dust* (Julie Dash, 1990).

Ahora quiero seguir brevemente las huellas de la nueva estética de la Belleza a través de algunos géneros o tipos de producción fílmica contemporánea de menor nivel. No se implica aquí el predominio en el cine comercial de los así llamados filmes de acción, salvo por el ocasional relleno lírico, aunque lo que descriptivamente (y no moralmente) puede denominarse porno de-sexo-y-violencia sí ofrece algo así como una torva caricatura de nociones estéticas actuales de un presente absoluto en el tiempo. Puesto que estas películas proponen, en una poderosa reducción al puro presente del sexo y de la violencia, intensidades que pueden leerse como una compensación del debilitamiento de cualquier sentido del tiempo narrativo: las tramas anteriores, que todavía desarrollaban y ejercitaban la memoria local del espectador, han sido reemplazadas, al parecer, por una sarta interminable de pretextos narrativos

en los que sólo pueden tener cabida las experiencias disponibles en el mero presente de la visión.

No obstante, precisamente este debilitamiento del tiempo narrativo –hoy proyectado a la misma historia narrativa– es también uno de los determinantes de lo que llamé filmes de la nostalgia, una denominación errónea en la medida en que la expresión sugiere que la auténtica nostalgia –el apasionado anhelo del exilio en el tiempo, la alienación de los contemporáneos privados de anteriores plenitudes históricas– aún es accesible en la posmodernidad. Ésta, sin embargo, no está ni con mucho alienada en ese previo sentido modernista: su relación con el pasado es la de un consumidor que suma un objeto raro a la colección u otro sabor al banquete internacional: el film nostálgico posmoderno es entonces, precisamente, ese conjunto de imágenes susceptibles de consumirse, marcadas con mucha frecuencia por la música, la moda, los estilos de peinados y los vehículos o los automóviles (ya que es difícil que la forma dé cabida a períodos más distantes que la propia era moderna). En esas películas, el estilo mismo de un período es el contenido, y los acontecimientos de la época en cuestión se sustituyen por su lámina de modas, con lo que se produce un tipo de periodización generacional estereotípica que, como veremos, no carece de influencia en la capacidad de aquéllas de funcionar como narraciones. No quiero que se interprete que desdeño la calidad a menudo elevada de estas reconstrucciones, entre las que se cuentan *El Padrino [The Godfather]* (para fines de los años cuarenta y los cincuenta), seguida por numerosas versiones de las décadas del veinte y del treinta que usan a la mafia como vehículo, incluyendo una serie de experimentos interesantes en las series de televisión (*Crime Story*, por ejemplo). Artefactos como éstos son indiscutiblemente trabajos experimentales con nuevas formas de representación histórica y plantean las cuestiones filosóficas más interesantes sobre la representación de la historia en general: por esa misma razón, los juicios sobre las nuevas formas no son modos de señalar éxitos o fracasos meramente personales sino

más bien evaluaciones que uno hace sobre la época misma y su capacidad de generar formas.

En este aspecto, yo sugeriría que la prueba más interesante para los filmes de la nostalgia podría llevarse a cabo en la obra de un único autor; me refiero al cineasta cubano Humberto Solas, a quien debemos dos representaciones distintas de la dictadura de Machado, la primera en el segundo episodio de su clásico *Lucía* (1969) y luego en su película posterior, *Un hombre de éxito* (1986), que sin duda abarca un período más largo y nos lleva hasta la propia Revolución. El episodio de Machado en *Lucía* se construye de acuerdo con lo que siento la tentación de caracterizar como una estética casi *symboliste*: una estética de la ausencia, cuyo punto de vista es la mujer más que el hombre, la contigüidad con los acontecimientos grandiosos o violentos más que su representación frontal, lo que Jakobson, con seguridad, habría llamado un enfoque más metonímico que metafórico del objeto histórico. Este episodio, que se refiere a un momento fundamental de la historia cubana, es entonces un modelo de contención y atenuación estilísticas y una narración fílmica de gran delicadeza. Por su parte, *Un hombre de éxito* lanza una descarada acometida frontal contra el mismo objeto histórico y trata de representar directamente los rasgos y los sucesos más conocidos del período. Se degrada con ello a ser una mera ilustración de esos mismos acontecimientos, cuyo conocimiento tiene que precederla. En mi opinión, ésta es por cierto la observación formal *a priori* más pertinente sobre el film nostálgico como tal: como se basa necesariamente en el reconocimiento por parte del espectador de los estereotipos históricos preexistentes, incluidos los diversos estilos del período, se reduce entonces a la mera confirmación narrativa de esos mismos estereotipos. Puede hacer poco más que ofrecer el testimonio más predecible acerca de sus características (aprendidas en los manuales de historia y en las actitudes y las referencias colectivas preexistentes); no puede contradecir los estereotipos del período sin caer en una singularidad gratuita y puramente individual. En otras pala-

bras, no conoce la rica dialéctica de lo único y lo reiterativo, lo típico y lo individual, que constituye el arte histórico más antiguo, como Lukács y otros lo caracterizaron para nosotros. El film de la nostalgia es más historicista que histórico, lo que explica por qué tiene que desplazar necesariamente su centro de interés hacia lo visual como tal y sustituir por soberbias imágenes todo lo que se parezca a la anterior narración de historias fílmicas; y en efecto, creo que es un axioma que la atención a la imagen como tal rompe la narración y es incompatible con una atención más puramente narrativa. Se trata de un argumento que me sentiría tentado a ampliar a la oposición entre blanco y negro y color (que de hecho caracteriza las dos películas de Solas) para generalizarla como una hipótesis sin duda extravagante acerca de la incompatibilidad del color con la narración como tal. Pero no iré tan lejos aquí, y me conformaré con una observación bastante diferente sobre las dos obras, a saber, que, si bien el modernismo puede ser una caracterización improbable de *Lucía*, lo cierto es que sus tres episodios yuxtaponen sus tres modos de producción gracias a la mediación de tres estéticas o estilos distintos. De tal modo, en ese film la historia se transmite indirectamente por medio de un mensaje de la forma misma: lo que en *Un hombre de éxito* simplemente se da por sentado como un lenguaje representacional no problemático y relativamente transparente. Sea como fuere, concluyo este análisis de las películas comerciales sugiriendo que su posmodernidad consiste al menos en parte en la forma en que empacan el pasado como una mercancía y lo ofrecen al espectador como un objeto de consumo puramente estético; y algo así también puede decirse, creo, de la mayoría de los otros objetos de producción visual de hoy en día, ya sea en el cine, la publicidad o MTV.

Éste es el momento en que también me gustaría incluir en el registro el deplorable recrudecimiento de obras de arte sobre el arte y los artistas en los años más recientes de la era posmoderna: obras que también testimonian un pizca de nostalgia, pero en este caso por el arte mismo y la estética, por el arte sobre el arte del

propio período modernista, que en las fantasías es no político o apolítico. En realidad, el modernismo, los grandes modernistas, fueron profundamente utópicos en el sentido de que estaban comprometidos con la premonición fatídica de inminentes transformaciones decisivas del Yo o del Mundo: lo que yo llamaría experiencias esencialmente protopolíticas. Mientras tanto, también hay que agregar en el presente contexto que sus novelas artísticas, su inveterada autorreferencialidad, siempre giraban en torno del lenguaje como tal, y de la poética como el modo mediante el cual se realizaban esas transformaciones. En ese sentido, Heidegger fue el último modernista, y la diferencia, la distancia entre sus meditaciones utópicas sobre el lenguaje y el actual arte posmoderno sobre el arte es que el lenguaje ya no ocupa ninguna posición privilegiada en lo posmoderno, que se concentra más bien en la decoración, las artes visuales y la música, hoy entendida como una manera decorativa de llenar el espacio (el rock y sus auriculares por un lado, la música precapitalista o barroca y anterior por el otro), más que en las grandiosas ambiciones de la música burguesa moderna como tal, desde Wagner hasta Schönberg.

Tomo como texto para tal hipótesis la típica y muy exitosa encarnación del neoesteticismo en *Todas las mañanas del mundo* [*Tous les matins du monde*], de Alain Corneau (1992): una película sobre la rivalidad entre dos compositores del siglo XVIII, uno oportunista y charlatán, el otro un verdadero creador y virtualmente un vidente místico en su retirada estética del mundo. El discípulo oportunista se vale de la hija de su maestro para robarle su música y sus secretos artísticos, para luego venderse a la corte del rey, con lo que se convierte en una figura famosa, adinerada y poderosa, que reconoce y extraña, no obstante, la música auténtica, "real" de su benefactor. Es un film "bello" pero, a diferencia de *Caravaggio*, disfraza el consumo como arte y nos da un conjunto pseudohistórico de imágenes que son fines en sí mismas, y ciertamente no las de la historiografía. El marco histórico se usa, en efecto, como un conjunto de señales: el gran músico es jansenista, lo que nos da el sig-

no del clasicismo francés, la corte a la que se vende su alumno es la corrupta corte del *Ancien Régime* contra la que se hizo la Revolución Francesa. La combinación de estas señales nos permite leer una protesta contra una elite decadente que, sin embargo, no se registra en términos políticos sino más bien artísticos. Entretanto, los rigores y el ascetismo del jansenismo –una especie de vago equivalente general del puritanismo inglés– posibilitan que la película afirme los valores de la renuncia, si bien la belleza de las imágenes y la música, y las libertades sexuales que espolvorean el film, indican no obstante sus placeres, los del renunciamiento como un tipo de gratificación estética. La película tiene una codificación nacional, como una contribución francesa al mercado cinematográfico internacional; es elegante y señala lo que llamamos alta cultura, como marca de un apartamiento de la norteamericanización y la rampante cultura consumista y de las manifestaciones más groseras de la empresa contemporánea y la sociedad de mercado, si bien sigue participando de una manera digna en esta última, como una opción europea distinta. Se trata por lo tanto de un bien de consumo de clase alta, ofrecido bajo la apariencia del arte y de la estética, como una exportación distintivamente europea. Su belleza es regresiva y vacua, y tanto más útil para mi presente objetivo cuanto que Corneau es muy consciente de la naturaleza simbólica e incluso política de su gesto. En una entrevista reciente dijo lo siguiente:

> "Ahora tenemos detrás de nosotros treinta años de discusiones caldeadas acerca de la relación entre política y arte [...] hoy, la visión de las personas creativas está cambiando [...] lo que está en proceso de desintegración es la noción misma de arte comprometido [...]. En cierto sentido más profundo, sin embargo, el artista sigue siendo el mismo. Aislado, atrapado en instituciones que son demasiado grandes para él, minoritario, el artista no deja de ser un caso patológico; produce un extraño tipo de contenido [...]. Tenemos que revisar nuestra historia. [...] [Ni siquiera] la *Nouvelle Vague* fue el movimiento izquierdista por el que se la tomó. Bazin era un católico practicante", etcétera, etcétera.[28]

Estas ideas subrayan la función del arte como un sustituto de la política y destacan que la obra de arte sobre el arte, o la película sobre el artista, son esencialmente una formación reactiva. El hecho de que pueda asumir formas efectivamente muy distinguidas es posible advertirlo en la producción de Kieslówski, en particular *Bleu* (1993) y *La doble vida de Verónica* (1991). Pero estos mismos filmes nos llevan a otra dimensión del nuevo esteticismo, que es la propia religión o, si lo prefieren, el síndrome de la tercera sinfonía de Gorecki. *Todas las mañanas del mundo* ya subrayaba solemnemente la religiosidad, si no exactamente los rasgos religiosos del nuevo esteticismo. Kieslówski descubre hoy las conexiones más íntimas entre estas nuevas visiones del arte y un nuevo giro religioso o místico, cuyas huellas se pueden encontrar en toda la nueva Europa, a partir, si ustedes quieren, de *Je vous salue Marie* (1985), de Godard. (Éste siempre tuvo una extraordinaria percepción de las nuevas tendencias e ideas que flotaban en el aire, y sus películas más recientes son además ejemplos de manual del esteticismo, al menos en lo que se refiere a la música clásica.) Siento la tentación de caracterizar estos simulacros de religión como productos de la nostalgia, en términos muy similares a los de la nostalgia estética que hemos analizado aquí. Ambos son, a mi juicio, sustitutos de un contenido genuino en el sentido fuerte en que Hegel, y Lukács tras él, usaban esa palabra. Donde la prudencia sugiere un apartamiento de la visión concreta de lo social –contenido real– que siempre está enlazada con lo protopolítico, otras formas de pseudocontenido deben tomar su lugar. La obra aún debe fingir que se refiere a algo. Ayer, un apartamiento del mundo significaba una vuelta hacia el yo; un apartamiento del marxismo significaba una vuelta hacia el psicoanálisis: en ese caso, lo Real todavía estaba en cierta forma presente, aunque sólo fuera como un latido doloroso, una herida abierta. Hoy en día, hay que esquivar hasta el psicoanálisis y el deseo porque son demasiado modernos y exigen una evaluación del capitalismo tardío que el sujeto posmoderno no puede tolerar.

Se ofrecen entonces como sustitutos el arte y la religión, el pseudoesteticismo en la forma en que lo hemos examinado aquí y sus espectrales imágenes residuales en la lenta conversión de la religión del arte en el arte de la religión.

V

El argumento final que quiero plantear tiene que ver con la belleza misma. En un período en que la propia "Decadencia" sufre algunas reevaluaciones muy interesantes, parece simplemente apropiado recordar en el presente contexto el papel subversivo de la belleza en una sociedad herida por la mercantilización naciente. El *fin de siècle*, desde Morris hasta Wilde, la desplegó como un arma política contra una complaciente sociedad burguesa victoriana y materialista, y dramatizó su poder negativo como un rechazo del comercio y el dinero, y el nacimiento de un anhelo de transformación personal y social en el corazón de la horrible sociedad industrial. ¿Por qué, entonces, no podemos tener en cuenta hoy similares funciones auténticamente protopolíticas y al menos dejar la puerta abierta a un despliegue igualmente subversivo de los tipos de belleza y religiones del arte que he enumerado? Se trata de una cuestión que nos permite apreciar la inmensa distancia entre la situación del modernismo y la de los posmodernos (o nosotros mismos), y entre una mercantilización tendencial e incompleta y la producida en una escala global, en que los últimos enclaves restantes –lo Inconsciente y la Naturaleza, o la producción cultural y estética y la agricultura– han sido asimilados hoy a la producción de mercancías. En una época anterior, el arte era un reino más allá de la mercantilización, en el cual todavía existía cierta libertad; en el modernismo tardío, en el ensayo de Industria Cultural de Adorno y Horkheimer, hubo aún zonas artísticas exentas de las mercantilizaciones de la cultura comercial (para ellos, esencialmente Hollywood). Con seguridad, lo que caracteriza la posmodernidad en el

área cultural es la sustitución de todo lo que está al margen de esa cultura comercial, su absorción de todas las formas de arte, alto y bajo, junto con la producción misma de imágenes. La imagen es la mercancía del presente, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías; por eso, para terminar, toda belleza es hoy engañosa y la apelación a ella hecha por el pseudoesteticismo contemporáneo es una maniobra ideológica y no un recurso creativo.

NOTAS

1. Véase el capítulo 8, "Postmodernism and the Market", de *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.*

2. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, 1981. [traducción castellana: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra].

3. Véase mi ensayo "¿'Fin del arte' o 'fin de la historia'?", capítulo 5 de este volumen.

4. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, 1993.

5. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., 1991.

6. Véase, sin embargo, mi *Marxism and Form*, Princeton, 1981, cap. 4.

7. Véase "Preface", en Alejo Carpentier, *The Kingdom of This World*, Londres, 1990, [original en castellano: *El reino de este mundo*, segunda edición, Buenos Aires, Quetzal, 1977].

8. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, París, 1975, pág. 189; traducido al inglés como *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Nueva York, 1995, [traducción castellana: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1976].

9. Aimé Césaire, *Aimé Césaire: Collected Poetry*, traducción de Clayton Eshleman y Annette Smith, California, 1983, pág. 35.

10. Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, París, 1957, pág. 80; traducido al inglés como *Two Novels by Robbe-Grillet*, Nueva York, 1989, [traducción castellana: *La celosía*, Barcelona, Barral, 1970].

11. Véase mi "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism".

12. Karl-Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit*, Francfort, 1981; traducido al inglés como *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, Nueva York, 1994.

13. Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, París, 1990; traducido por Franklin Philip como *The Five Paradoxes of Modernity*, Nueva York, 1994. Las traducciones son mías; pero el segundo número mencionado se refiere a las páginas correspondientes de la edición en inglés. Compagnon agregó un nuevo prefacio a la versión estadounidense (un tanto modificada), en el que admite que, en el contexto norteamericano, su posición podría considerarse como "posmoderna", convenientemente matizada.

14. *Ibid.*, págs. 11- xvii.

15. *Ibid.*, págs. 75-39.

16. Véase Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, 1983.

17. Compagnon, *Les Cinq paradoxes..., op. cit.*, págs. 57-39.

18. *Ibid.*, págs. 79-57.

19. *Ibid.*, págs. 116-89.

20. *Ibid.*, págs. 115-89.

21. *Ibid.*, págs. 141-110-111.

22. *Ibid.*, págs. 178-144.

23. *Ibid.*, págs. 175-141.

24. André Malraux, *The Voices of Silence: Man and His Art*, Princeton, 1978, pág, 98.

25. Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Francfort, 1970, pág. 17; traducido al inglés como *Aesthetic Theory*, Minneapolis, 1997, [traducción castellana: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1977].

26. Véase el capítulo 7 de este volumen para un análisis más detallado de este cineasta.

27. Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic*, Londres, 1992, págs. 97-101.

28. *Nouvel observateur*, 30 de diciembre de 1993, págs. 8-9.

7
Cultura y capital financiero

Quiero hablar aquí de un libro que todavía no ha recibido la atención que merece, en parte, sin duda, porque es sólido y difícil de digerir, pero también, según creo, porque pretende ser una historia del capitalismo, mientras que su secreta originalidad consiste, en mi opinión, en habernos dado una nueva comprensión estructural de rasgos de aquél aún no plenamente dilucidados. *The Long Twentieth Century*, de Giovanni Arrighi,[1] es notable, entre muchas otras cosas, por mostrar un problema que no sabíamos que teníamos, en el proceso mismo de cristalizar una solución para él: el problema del capital financiero. Es indudable que pululó en nuestra mente en la forma de vagas perplejidades, curiosidades que nunca permanecieron lo suficiente para convertirse en verdaderas preguntas: ¿por qué el monetarismo? ¿Por qué las inversiones y la bolsa suscitan más atención que una producción industrial que, de todas formas, parece a punto de desaparecer? ¿Cómo se pueden tener ganancias sin una producción previa? ¿De dónde proviene todo este exceso de especulación? ¿Tiene algo que ver la nueva forma de la ciudad (incluida la arquitectura posmoderna) con una mutación en la dinámica misma de los valores de la tierra (renta del suelo)? ¿Por qué la especulación con la tierra y la bolsa de valores llegan al primer plano como sectores dominantes en las sociedades avanzadas, donde "avanzadas" ciertamente tiene algo que ver con la tecnología pero presuntamente debería tenerlo igualmente con la producción? Todas estas insistentes preguntas fueron

también secretas dudas, tanto sobre el modelo marxista de producción como sobre el viraje de la historia en los años ochenta, estimulado por los recortes impositivos de Reagan y Thatcher. Parecía que volvíamos a la forma más fundamental de lucha de clases, una forma tan básica que acarreó el fin de todas las sutilezas marxistas occidentales y teóricas que había originado la Guerra Fría.

En efecto, durante el largo período de ésta y del marxismo occidental –un período cuyo origen hay que fijar verdaderamente en 1917–, fue necesario desarrollar un complejo análisis de la ideología a fin de desenmascarar la persistente sustitución de dimensiones inconmensurables, la presentación de argumentos políticos en vez de económicos, la apelación a presuntas tradiciones –libertad y democracia, Dios, maniqueísmo, los valores de Occidente y de la herencia judeocristiana o romanocristiana– como respuestas a nuevos e impredecibles experimentos sociales; para dar cabida, asimismo, a las nuevas concepciones sobre el trabajo de lo inconsciente descubierto por Freud y presumiblemente también en funcionamiento en la estratificación de la ideología social.

En aquellos días, la teoría de la ideología constituía la mejor ratonera: y cualquier teórico que se respetara sentía la obligación de inventar una nueva, para suscitar efímeras aclamaciones y atraer momentáneamente una horda de espectadores curiosos siempre dispuestos a pasar al siguiente modelo al primer aviso, aun cuando ese modelo significara reformar el nombre mismo de ideología y sustituirlo por episteme, metafísica, prácticas o lo que fuera.

Pero hoy muchas de estas complejidades parecen haber desaparecido y, enfrentados con las utopías de Reagan-Kemp y Thatcher que prometen inmensas inversiones e incrementos de la producción, basados en la desregulación y la privatización, y la apertura obligatoria de los mercados en todas partes, los problemas del análisis ideológico parecen enormemente simplificados y las ideologías mismas mucho más transparentes. Ahora que, tras los pasos de grandes pensadores como Hayek, se ha hecho habitual identificar libertad política con libertad de mercado, las motivaciones sub-

yacentes a la ideología ya no parecen requerir una elaborada maquinaria de decodificación y reinterpretación hermenéutica; y el hilo conductor de toda la política contemporánea parece mucho más fácil de captar: a saber, que los ricos quieren que bajen sus impuestos. Esto significa que un anterior marxismo vulgar puede ser nuevamente más pertinente para nuestra situación que los modelos más recientes; pero también plantea problemas más objetivos sobre el dinero mismo que habían parecido menos relevantes durante la Guerra Fría.

Los ricos, sin duda, hacían algo con todos estos nuevos ingresos que ya no era necesario gastar en servicios sociales; pero al parecer no los destinaron a nuevas fábricas, sino más bien a la inversión en la bolsa. De allí una segunda perplejidad. Los soviéticos solían bromear con el milagro de su sistema, cuyo edificio sólo parecía comparable a esas casas que mantienen de pie multitudes de termitas que comen a sus anchas dentro de ellas. Pero algunos de nosotros habíamos sentido lo mismo con respecto a los Estados Unidos: luego de la desaparición (o brutal achicamiento) de la industria pesada, lo único que parecía mantener el país en marcha (además de sus prodigiosas industrias de la comida y el entretenimiento) era la bolsa. ¿Cómo era posible, y de dónde venía el dinero? Y si éste se apoyaba en una base tan frágil, ¿por qué, antes que nada, importaba tanto la "responsabilidad fiscal", y en qué se fundaba la lógica misma del monetarismo?

No obstante, la tradición no dio mucho aliento o pábulo teórico a la naciente sospecha de que estábamos en un nuevo período de capitalismo financiero. Un viejo libro, *El capital financiero* (1910), de Hilferding,[2] parecía dar una respuesta histórica a una cuestión económica y estructural: las técnicas de los grandes trusts alemanes del período previo a la Primera Guerra Mundial, sus relaciones con los bancos y, finalmente, el *Flottenbau*, etcétera; la respuesta parecía encontrarse en el concepto de monopolio, y Lenin se adueñó de él en este sentido en su panfleto de 1916, *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, que también parecía suprimir el capital fi-

nanciero al cambiarle el nombre y trasladarlo a las relaciones de poder y la competencia entre los grandes estados capitalistas. Pero estas "fases superiores" están hoy muy atrás en nuestro pasado; el imperialismo se ha ido, reemplazado por el neocolonialismo y la globalización; los grandes centros financieros internacionales no parecen (todavía) el lugar de una feroz competencia entre las naciones del Primer Mundo capitalista, pese a algunas quejas sobre el Bundesbank y sus políticas de intereses; entretanto, la Alemania imperial ha sido reemplazada por una República Federal que puede o no ser más poderosa que su predecesora pero hoy es parte de una Europa presuntamente unida. De modo que, al parecer, estas descripciones históricas no nos sirven de mucho; y en este aspecto lo teleológico ("fase superior") sí parece merecer plenamente todo el oprobio que cayó sobre él en años recientes.

Pero donde el economista sólo podía darnos una historia empírica,[3] quedó a cargo de una narrativa histórica brindarnos la teoría estructural y económica necesaria para resolver este acertijo: el capital financiero tiene que ser algo así como una etapa, en el aspecto en que se distingue de otros momentos del desarrollo del capitalismo. La luminosa intuición de Arrighi fue que no es necesario que este tipo peculiar de *telos* consista en una línea recta, sino que bien puede organizarse en una espiral (una figura que también evita las alusiones míticas de las diversas visiones cíclicas).

Es una imagen que une varias exigencias tradicionales: el movimiento del capitalismo debe verse como discontinuo pero expansivo. Con cada crisis, sufre una mutación para pasar a una esfera más amplia de actividad y un campo más vasto de penetración, control, inversión y transformación: esta doctrina, sostenida con mucho vigor por Ernest Mandel en su gran libro *Late Capitalism*, tiene el mérito de explicar la elasticidad del capitalismo, que el propio Marx ya había postulado en los *Grundrisse* (pero que es menos evidente en *El capital*) y que repetidas veces trastornó los pronósticos de la izquierda (inmediatamente después de las dos guerras mundiales y de nuevo en las décadas del ochenta y del no-

venta). Pero la objeción a las posiciones de Mandel giró sobre la teleología latente de su expresión "capitalismo tardío", como si ésta fuera la última etapa imaginable o el proceso fuese una progresión histórica uniforme. (Mi uso del término pretende ser un homenaje a Mandel, y no particularmente un presagio profético; como vimos, Lenin dice "superior", en tanto Hilferding, con más prudencia, simplemente la llama *"jüngste"*, la última o más reciente, que naturalmente es preferible.)

El esquema cíclico nos permite ahora coordinar estos rasgos: si situamos la discontinuidad no sólo en el tiempo sino también en el espacio, y volvemos a incluirnos en la perspectiva del historiador, que indudablemente debe considerar las situaciones nacionales y los rumbos singularmente idiosincrásicos dentro de los estados nacionales, para no mencionar los agrupamientos regionales más grandes (Tercer Mundo *versus* Primer Mundo, por ejemplo), entonces las teleologías locales del proceso capitalista pueden reconciliarse con sus desarrollos y mutaciones históricas espasmódicas cuando éstos saltan de uno a otro espacio geográfico.

Así, es mejor ver el sistema como una especie de virus (no es la figura de Arrighi), y su desarrollo como algo parecido a una epidemia (mejor aún, una proliferación de epidemias, una epidemia de epidemias). El sistema tiene su propia lógica, que socava y destruye enérgicamente la de las sociedades y economías más tradicionales o precapitalistas: Deleuze la llama axiomática, en oposición a los códigos precapitalistas, tribales o imperiales, más antiguos. Pero a veces las epidemias se agotan por sí solas, como un incendio falto de oxígeno; y también saltan a nuevos y más propicios ámbitos, en que las condiciones son favorables para un desarrollo renovado. (Me apresuro a agregar que la compleja articulación política y económica que hace Arrighi de estos giros paradójicos, por los que los ganadores pierden y los perdedores a veces ganan, es mucho más dialéctica de lo que sugieren mis figuras.)

Así, en el nuevo esquema de *The Long Twentieth Century*, el capitalismo experimentó numerosas salidas en falso y nuevos co-

mienzos; muchos recomienzos, en una escala cada vez más grande. La contabilidad en la Italia del Renacimiento, el naciente comercio de las grandes ciudades-estado: todo esto es naturalmente una cápsula de Petri* de modestas dimensiones que no permite mucho campo de acción a lo nuevo, pero ofrece un medio ambiente todavía relativamente limitado y protegido. La forma política, aquí la misma ciudad-estado, se levanta como un obstáculo y un límite al desarrollo, aunque no habría que extrapolarla en ninguna tesis más general acerca del modo en que la forma (lo político) restringe el contenido (lo económico). Luego el proceso salta hacia España, donde la gran intuición de Arrighi reside en el análisis de este momento como una forma esencialmente simbiótica: sabíamos que España tuvo una primera forma de capitalismo, por supuesto, que fue desastrosamente socavado por la conquista del Nuevo Mundo y las flotas de la plata. Pero Arrighi destaca que el capitalismo español debe entenderse en estrecha relación funcional y simbiótica con Génova, que financió el Imperio y fue así un activo participante en el nuevo momento. Se trata de una especie de vínculo dialéctico con el momento previo de las ciudades-estado italianas, que no se reproducirá en la historia discontinua ulterior, a menos que también estemos dispuestos a postular un tipo de propagación por rivalidad y negación: la manera en que el enemigo se ve obligado a asumir nuestro propio desarrollo, a igualarlo, para tener éxito donde nosotros nos quedamos cortos.

Puesto que ése es el siguiente momento, el salto a Holanda y a los holandeses, a un sistema más decididamente basado en la comercialización del océano y las vías de agua. Luego de eso, la historia se hace más conocida: los límites del sistema holandés allanan el camino para un desarrollo inglés más exitoso de acuerdo

* Recipiente circular chato y con tapa, usado para cultivar bacterias y otros microorganismos, así llamado en homenaje al bacteriólogo alemán J. R. Petri (n. del t.).

con los mismos lineamientos. Los Estados Unidos se convierten en el centro del desarrollo capitalista en el siglo XX; y Arrighi pone un signo de interrogación, cargado de dudas, con respecto a la capacidad de Japón de constituir otro ciclo y otra etapa, reemplazar una hegemonía norteamericana en plena contradicción interna. En este punto, tal vez, su modelo toca los límites de su propia representatividad y las complejas realidades de la globalización contemporánea acaso exijan hoy otra cosa de un modo sincrónico completamente diferente.

Sin embargo, no hemos llegado todavía al rasgo más interesante de la historia de Arrighi, a saber, las etapas internas del ciclo mismo, la forma en que el desarrollo capitalista en cada uno de estos momentos se repite y reproduce una serie de tres fases (puede considerarse que éste es el contenido teleológico local de su nueva "historia universal").

Estas fases se modelizan de acuerdo con la famosa fórmula de *El capital*: D-M-D', en que el dinero se transforma en capital, que ahora genera más dinero, en una dialéctica de acumulación en expansión. La primera fase del proceso tripartito tiene que ver con el comercio que, de una u otra manera, y a menudo por medio de la violencia y la brutalidad de la acumulación primitiva, origina una cantidad de dinero para la capitalización consiguiente. En el segundo momento clásico, entonces, ese dinero se convierte en capital y se invierte en la agricultura y la manufactura: se territorializa y transforma su área asociada en un centro de producción. Pero esta segunda etapa sufre limitaciones internas: las que pesan por igual sobre la producción, la distribución y el consumo; una "tasa de ganancia decreciente" endémica para esta segunda fase en general: "Las ganancias todavía son altas, pero una condición para que se mantengan es que no se inviertan en una mayor expansión".[4]

En este punto empieza la tercera etapa, que es el momento que nos interesa primordialmente aquí. El tratamiento que da Arrighi a este momento recurrente de un capitalismo financiero cíclico se

inspira en la observación de Braudel de que "la etapa de la expansión financiera" siempre es "un signo otoñal".[5] La especulación, la toma de ganancias de las industrias internas, la búsqueda cada vez más febril, no tanto de nuevos mercados (que también están saturados) como del nuevo tipo de ganancias asequibles en las mismas transacciones financieras y como tales: éstas son las formas en que el capitalismo reacciona y compensa ahora el cierre de su momento productivo. El capital mismo empieza a ser independiente. Se separa del "contexto concreto" de su geografía productiva. El dinero se vuelve abstracto en un segundo sentido y en segundo grado (siempre lo fue en el primer sentido, básico): como si en cierto modo en el momento nacional todavía hubiese tenido un contenido: era dinero del algodón o del trigo, dinero textil, ferroviario, etcétera. Ahora, como la mariposa que se agita en la crisálida, se separa de ese terreno nutricio concreto y se prepara para huir volando. Hoy sabemos de sobra (pero Arrighi nos muestra que este conocimiento contemporáneo sólo reproduce la amarga experiencia de los muertos, de los trabajadores desocupados en los anteriores momentos del capitalismo, de los comerciantes locales, y también de las ciudades agonizantes) que el término es literal. Sabemos que existe algo llamado fuga de capitales: la desinversión, la meditada o apresurada mudanza hacia pastos más verdes y tasas más altas de retorno de la inversión, y mano de obra más barata. Ahora, este capital independiente, en su frenética búsqueda de inversiones más rentables (un proceso ya proféticamente descripto para los Estados Unidos en *El capital monopolista*, de Baran y Sweezy, en 1965), empezará a vivir su vida en un nuevo contexto; ya no en las fábricas y los espacios de la extracción y la producción, sino en el recinto de la bolsa de valores, forcejeando por obtener una rentabilidad más grande, pero no como una industria que compite con otra rama, y ni siquiera como una tecnología productiva contra otra más avanzada en el mismo rubro de manufacturas, sino más bien en la forma de la especulación misma: espectros de valor, como podría haberlo dicho Derrida, que rivalizan entre sí en

una vasta y desencarnada fantasmagoría mundial. Éste es, desde luego, el momento del capital financiero como tal, y ahora resulta claro de qué manera, en el extraordinario análisis de Arrighi, éste es no sólo una especie de "fase superior", sino la etapa más alta y última de cada uno de los momentos del mismo capital, cuando en sus ciclos éste agota sus ganancias en la nueva zona capitalista nacional e internacional y busca morir y renacer en alguna encarnación "superior", más vasta e inconmensurablemente más productiva, en la cual está condenado a vivir una vez más las tres fases fundamentales de su implantación, su desarrollo productivo y su etapa final, financiera o especulativa.

Todo lo cual, como lo señalé antes, podría realzarse dramáticamente en nuestro período si se recuerdan los resultados de la "revolución" cibernética, la intensificación de la tecnología de las comunicaciones hasta el extremo de que las transferencias de capital suprimen hoy el espacio y el tiempo y virtualmente pueden efectuarse al instante de una zona nacional a otra. Los resultados de estos movimientos relampagueantes de inmensas cantidades de dinero alrededor del planeta son incalculables, aunque es notorio que ya han producido nuevos tipos de bloqueos políticos y también nuevos e irrepresentables síntomas en la vida cotidiana del capitalismo tardío.

Puesto que el problema de la abstracción –del cual el del capital financiero es una parte– también debe comprenderse en sus expresiones culturales. Las abstracciones reales de un período anterior –los efectos del dinero y el número en las grandes ciudades del capitalismo industrial decimonónico, los fenómenos mismos analizados por Hilferding y culturalmente diagnosticados por Georg Simmel en su fundacional ensayo "La metrópoli y la vida mental"– tenían entre sus consecuencias significativas el surgimiento de lo que llamamos modernismo en las artes. Hoy en día, lo que se denomina posmodernidad articula la sintomatología de otra etapa de abstracción, cualitativa y estructuralmente distinta de la que en las páginas precedentes, mediante el recurso a Arrighi,

caracterizamos como nuestro momento de capitalismo financiero: el momento capitalista financiero de la sociedad globalizada, las abstracciones traídas con ella por la tecnología cibernética (que es erróneo llamar "postindustrial", excepto como una forma de distinguir su dinámica de la del momento "productivo", más antiguo). Así, cualquier nueva teoría general del capitalismo financiero tendrá que extenderse hacia el reino expandido de la producción cultural para explorar sus efectos: en rigor de verdad, la producción y el consumo culturales de masas –a la par con la globalización y la nueva tecnología de la información– son tan profundamente económicos como las otras áreas productivas del capitalismo tardío y están igualmente integrados en el sistema generalizado de mercancías de éste.

Ahora quiero especular sobre los usos potenciales de esta nueva teoría para la interpretación cultural y literaria, y en particular para la comprensión de la secuencia histórica o estructural compuesta por el realismo, el modernismo y el posmodernismo, que interesó a muchos de nosotros en años recientes. Para bien o para mal, sólo el primero –el realismo– ha sido objeto de gran atención y análisis serios en la tradición marxista, mientras que los ataques contra el modernismo son en líneas generales ampliamente negativos y contrastantes, aunque sin carecer de su ocasional sugestividad local (en especial en la obra de Lukács). Quiero mostrar cómo la obra de Arrighi nos pone ahora en condiciones de elaborar una teoría más adecuada y global de estas tres etapas o momentos culturales, si se da por entendido que el análisis se llevará a cabo en el nivel del modo de producción (o, más brevemente, de lo económico) y no en el de las clases sociales, un nivel de interpretación que, como lo sostuve en *The Political Unconscious*,[6] tenemos que separar del marco económico a fin de evitar errores de categoría. Me apresuro a añadir que el nivel político, el de las clases sociales, es una parte indispensable de la interpretación, ya sea histórica o estética, pero no de nuestro trabajo aquí. La obra de Arrighi nos da temas y materiales con que trabajar en esta área; y vale la pena di-

vulgar ese trabajo sugiriendo que nos propone un tratamiento novedoso –o tal vez debamos decir simplemente más complejo y satisfactorio– del papel del dinero en estos procesos.

En efecto, los pensadores políticos clásicos del período, desde Hobbes hasta Locke e incluyendo la Ilustración escocesa, identificaron el dinero mucho más claramente que nosotros como la novedad central, el misterio central alojado en el corazón de la transición a la modernidad, tomada en su sentido más amplio como sociedad capitalista (y no meramente en términos culturales más restringidos). En su clásica obra, C. B. MacPherson[7] mostró de qué manera la visión lockeana de la historia gira en torno de la transición a una economía monetaria, en tanto la riqueza ambigua de su solución ideológica se fundó en la ubicación del dinero en ambos lugares, en la modernidad que sigue al contrato social de la sociedad civilizada, pero también en el mismo estado natural. MacPherson demuestra que el dinero permite que Locke elabore sus extraordinarios sistemas duales y superpuestos de la naturaleza y la historia, la igualdad y el conflicto de clases al mismo tiempo; o, si ustedes prefieren, la naturaleza peculiar del dinero le permite actuar como un filósofo de la naturaleza humana y simultáneamente como un analista histórico del cambio social y económico.

El dinero siguió desempeñando este tipo de papel en las tradiciones de un análisis marxista de la cultura, donde es con menos frecuencia una categoría puramente económica que social. En otras palabras, la crítica literaria marxista –para limitarnos a eso– trató de analizar sus objetos menos en términos de capital y valor y del propio sistema capitalista que en términos de clase, y las más de las veces de una clase en particular, a saber, la burguesía. Naturalmente, esto es algo así como una paradoja: se habría esperado un compromiso del crítico literario con el centro mismo de la obra de Marx, el tratamiento estructural de la originalidad histórica del capitalismo, pero tales esfuerzos parecen haber implicado demasiadas mediaciones (sin duda, en la misma vena en que Oscar Wilde se quejaba de que el socialismo exigía demasiadas noches).

Así, fue mucho más simple establecer la mediación más directa de una clase mercantil y empresaria, con su cultura de clase emergente, junto a las formas y los textos mismos. El dinero entra aquí en el cuadro en la medida en que sólo el intercambio, la actividad mercantil y cosas por el estilo, y más tarde el capitalismo naciente, determinan la creación de un ciudadano o comerciante urbano históricamente original, de vida burguesa. (Entretanto, para el marxismo los dilemas estéticos de los tiempos modernos están vinculados casi exclusivamente al problema de imaginar una cultura y un arte de clase equivalentes y paralelos para ese otro grupo emergente que es el proletariado industrial.)

Esto significa que la teoría cultural marxista giró casi con exclusividad en torno de la cuestión del realismo, en la medida en que éste se asocia con una cultura burguesa; y en su mayor parte (con algunas famosas y señaladas excepciones) sus análisis del modernismo asumieron una forma negativa y crítica: ¿cómo y por qué se desvía éste del camino realista? (Es cierto que en manos de Lukács, este tipo de pregunta puede instruir y a veces producir resultados significativos.) Sea como fuere, me gustaría ilustrar brevemente esta tradicional focalización marxista en el realismo por medio de la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser. Los remito, por ejemplo, al momento en que Hauser señala las tendencias naturalistas en el arte egipcio del Imperio Medio, durante la revolución abortada de Akhenatón. Estas tendencias se destacan pronunciadamente contra la tradición hierática tan familiar para nosotros, y sugieren por lo tanto la influencia de nuevos factores. En efecto, si persistimos en una tradición antropológica y filosófica mucho más antigua, para la cual la religión es la determinante del espíritu de una sociedad dada, el intento frustrado de Akhenatón de instituir el monoteísmo probablemente sería una explicación suficiente. Hauser siente correctamente que la determinación religiosa exige a su turno una determinación social adicional, por lo que propone, de manera poco sorprendente, una mayor influencia del comercio y el dinero en la vida social y el surgi-

miento de nuevos tipos de relaciones sociales. Pero hay aquí una mediación oculta, que Hauser no enuncia: y eso es asunto de la historia de la percepción como tal y la emergencia de nuevas clases de percepciones.

En esto radica el meollo no ortodoxo de estas explicaciones ortodoxas: porque se supone tácitamente que con el surgimiento del valor de cambio nace un nuevo interés en las propiedades materiales de los objetos. Aquí, su equivalencia por medio de la forma monetaria (que en la economía marxista normal se comprende como la sustitución del uso y la función concretos por un "fetichismo de las mercancías" esencialmente idealista y abstracto) conduce más bien a un interés más realista en el cuerpo del mundo y en las nuevas y más vívidas relaciones humanas desarrolladas por el comercio. Es necesario que los mercaderes y sus consumidores se interesen más intensamente en la naturaleza sensorial de sus mercaderías, así como en los rasgos psicológicos y caracterológicos de sus interlocutores; y cabe suponer que todo esto desarrolla nuevos tipos de percepciones, tanto físicas como sociales –nuevas maneras de ver, nuevos tipos de comportamientos– y a largo plazo crea condiciones en que formas artísticas más realistas serán no sólo posibles sino deseables, y propiciadas por sus nuevos públicos.

Se trata de una explicación o relación de época, que no satisfará a nadie que procure examinar atentamente el texto individual; la proposición también está sujeta a inversiones dialécticas radicales e inesperadas en las etapas ulteriores; sobre todo, y excepto las implicaciones evidentemente sugerentes para la trama y el carácter, la pertinencia de la descripción para el lenguaje mismo resulta menos clara. Sería un abuso asimilar a este esquema, al gran teórico de las relaciones entre realismo y lenguaje, Erich Auerbach, aun cuando una idea de la democratización social en expansión apuntala discretamente su obra e informa una insistencia en la transferencia del lenguaje popular a la escritura, lo cual, sin embargo, no es en modo alguno su argumento central. Puesto que no se trata del énfasis wordsworthiano en el habla y los hablantes llanos, sino

más bien –me gustaría sugerirlo– de un inmenso *Bildungsroman* cuyo protagonista es la sintaxis misma, tal como se desarrolla en todas las lenguas europeas occidentales. Auerbach no cita a Mallarmé:

> Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes,
> à l'intelligibilité? Il faut une garantie –
> La Syntaxe (!)[8]

No obstante, las aventuras de la sintaxis a través de las épocas, desde Homero hasta Proust, son la narración más profunda de *Mímesis*: el alistamiento gradual de la estructura jerárquica de la oración y la evolución diferencial de las cláusulas incidentales de la nueva oración de manera tal que ahora cada una de ellas puede registrar una complejidad local de lo Real antes inadvertida: éste es el gran hilo narrativo y teleológico de la historia de Auerbach, en cuyos múltiples determinantes aún hay que trabajar, pero que incluyen claramente muchos de los rasgos sociales ya mencionados.

También debería señalarse que en estas dos teorías del realismo, se entiende que las nuevas categorías artísticas y perceptivas están absoluta y fundamentalmente ligadas a la modernidad (si bien todavía no al modernismo), de la cual, sin embargo, el realismo puede verse aquí como una especie de tercera etapa. También incluyen el gran *topos* modernista de la ruptura y el Novum: puesto que, ya sea con las anteriores convenciones hieráticas de un arte formulaico o con la fatigosa sintaxis heredada de un período literario anterior, ambas insisten en el carácter necesariamente subversivo y crítico, destructivo, de sus realismos, que deben despejar una monumentalidad inútil y embarullada para desarrollar sus nuevos instrumentos y laboratorios experimentales.

Éste es el punto en que, sin falsa modestia, quiero indicar las dos contribuciones que me he sentido capaz de hacer a una teoría verdaderamente marxista del modernismo, hasta ahora no formulada. La primera propone una teoría dialéctica de la paradoja con que acabamos de toparnos: a saber, el realismo como modernismo,

o un realismo que es una parte tan fundamental de la modernidad que exige una descripción en alguna de las maneras que tradicionalmente reservamos para el propio modernismo: la ruptura, el Novum, el surgimiento de nuevas percepciones y cosas por el estilo. Lo que propongo es ver estos modos de realismo y modernismo históricamente distintos y aparentemente incompatibles como otras tantas etapas en una dialéctica de reificación, que se apodera de las propiedades y las subjetividades, las instituciones y las formas de un anterior mundo vivido precapitalista, a fin de despojarlas de su contenido jerárquico o religioso. El realismo y la secularización son un primer momento del Iluminismo en ese proceso: lo dialéctico aparece en él como algo parecido a un salto y un vuelco de la cantidad a la calidad. Con la intensificación de las fuerzas de la reificación y su difusión a zonas cada vez más grandes de la vida social (incluida la subjetividad individual), es como si la fuerza que generó el primer realismo se volviera ahora contra él y, a su turno, lo devorara. Las precondiciones ideológicas y sociales del realismo –su creencia ingenua en una realidad social estable, por ejemplo– quedan ahora desenmascaradas, demistificadas y desacreditadas; y las formas modernistas –generadas por la mismísima presión de la reificación– ocupan su lugar. En este esquema narrativo, y bastante predeciblemente, la sustitución del modernismo por lo posmoderno se lee de la misma manera, como una intensificación ulterior de las fuerzas de la reificación, que tienen entonces resultados completamente inesperados y dialécticos para los modernismos ahora hegemónicos.

En cuanto a mi otra contribución, postula un proceso formal específico en lo moderno que me parece mucho menos significativamente influyente en el realismo o el posmodernismo, pero que puede vincularse dialécticamente a ambos. Para esta "teoría" de los procesos formales modernistas quiero seguir a Lukács (y a otros) cuando ve la reificación modernista en términos de análisis, descomposición, pero sobre todo diferenciación interna. Así, en el curso de hipotetizar el modernismo en varios contextos, también com-

probé que es interesante y productivo ver este proceso en particular en términos de "autonomización", de independización y autosuficiencia con respecto a lo que antiguamente eran partes de un todo. Es algo que puede observarse en los capítulos y subepisodios de *Ulises*, y también en la oración proustiana. Yo quería establecer en este caso un parentesco, no tanto con las ciencias (como se hace habitualmente cuando se habla sobre las fuentes de la modernidad), sino más bien con el mismo proceso laboral: y aquí se impone lentamente el gran fenómeno de la taylorización (contemporáneo del modernismo); una división del trabajo (ya teorizada por Adam Smith) se convierte ahora en un método de producción masiva por derecho propio, mediante la separación de diferentes etapas y su reorganización en torno de los principios de la "eficiencia" (para usar el término ideológico que le corresponde). La obra clásica de Harry Braverman, *Trabajo y capital monopolista*,[9] sigue siendo la piedra angular de cualquier enfoque de ese proceso laboral, y me parece que está llena de sugerencias para el análisis cultural y estructural del modernismo como tal.

Pero ahora, en lo que a alguna gente le gusta llamar posfordismo, esta lógica particular ya no parece regir; del mismo modo que, en la esfera cultural, formas de abstracción que en el período moderno parecían feas, disonantes, escandalosas, indecentes o repulsivas, también han entrado en la corriente dominante del consumo cultural (en el sentido más amplio, desde la publicidad hasta el diseño de mercaderías y desde la decoración visual hasta la producción artística) y ya no chocan a nadie; antes bien, todo nuestro sistema de producción y consumo de mercancías se basa hoy en esas formas modernistas más antiguas, antaño antisociales. Tampoco la noción convencional de abstracción parece muy apropiada en el contexto posmoderno; no obstante, como nos enseña Arrighi, nada es tan abstracto como el capital financiero que apuntala y sostiene la posmodernidad como tal.

Al mismo tiempo, también parece claro que si la autonomización –la independización de las partes o fragmentos– caracteriza lo

moderno, en gran medida todavía nos acompaña en la posmodernidad: los europeos, por ejemplo, fueron los primeros en sorprenderse por la rapidez del montaje y la secuencia de tomas que caracterizaba al cine clásico norteamericano; se trata de un proceso que se intensificó en todas partes con el montaje televisivo, donde una publicidad que dura sólo medio minuto puede incluir hoy una cantidad extraordinaria de tomas o imágenes distintas, sin provocar en lo más mínimo el extrañamiento y la perplejidad modernistas ante la obra de un gran cineasta independiente de ese período como Stan Brakhage, por ejemplo. De modo que todavía parecen regir aquí un proceso y una lógica de la fragmentación extrema, pero sin ninguno de sus efectos anteriores. ¿Imaginaremos entonces, con Deleuze, que enfrentamos en este caso una "recodificación" de materiales antes decodificados o axiomáticos, algo que él postula como una operación inseparable del capitalismo tardío, cuyas intolerables axiomáticas se vuelcan localmente por doquier hacia jardines privados, religiones privadas, vestigios de sistemas de codificación locales más antiguos e incluso arcaicos? Sin embargo, ésta es una interpretación que plantea interrogantes embarazosos: y, en especial, el que cuestiona si es verdaderamente diferente del existencialismo clásico esta oposición que Deleuze y Guattari desarrollan entre la axiomática y el código –la pérdida de sentido en todo el mundo moderno, seguida por el intento de recuperarlo localmente, ya sea mediante un regreso a la religión o haciendo de lo privado y contingente un absoluto–.

Lo que también conspira aquí contra el concepto de "recodificación" es que no se trata de un proceso local sino general: los lenguajes de la posmodernidad son universales, en el sentido de que son lenguajes mediáticos. Son por lo tanto muy diferentes de las obsesiones solitarias y los pasatiempos temáticos privados de los grandes modernos, que sólo alcanzaron selectivamente su universalización, e incluso su misma socialización, a través de un proceso de comentario y canonización colectivos. Entonces, la noción de recodificación parece perder su fuerza aquí, a menos que el en-

tretenimiento y el consumo visual se piensen como prácticas esencialmente religiosas. Expresado de otra forma (más existencial), puede decirse que el escándalo de la muerte de Dios y el fin de la religión y la metafísica pusieron a los modernos en una situación de ansiedad y crisis, que ahora parece haber absorbido plenamente una sociedad más completamente humanizada y socializada, culturizada: sus vacíos fueron saturados y neutralizados, no por nuevos valores sino por la cultura visual del consumismo como tal. De modo que, para tomar un solo ejemplo, las mismas angustias del absurdo vuelven a ser captadas y contenidas por una nueva lógica cultural posmoderna, que las ofrece al consumo tan acabadamente como sus otros objetos aparentemente más anodinos.

Así, pues, debemos volcar nuestra atención hacia esta nueva ruptura, para cuya teorización el análisis de Arrighi sobre el capitalismo financiero hace una contribución señalada, que en principio propongo examinar en términos de la categoría de abstracción y en particular de esa forma peculiar de ésta que es el dinero. El ensayo fundacional de Worringer sobre la abstracción[10] la vinculó con impulsos culturales distintivos y finalmente extrajo su fuerza de la asimilación intensificadora, en el "museo imaginario" de Occidente, de materiales visuales más antiguos y no figurativos, que el autor asocia con una especie de pulsión de muerte. Pero la intervención crucial en lo que a nosotros respecta es el gran ensayo de Georg Simmel, "La metrópoli y la vida mental", en que los procesos de la nueva ciudad industrial, que incluyen en gran parte los flujos abstractos de dinero, determinan una forma completamente nueva y más abstracta de pensar y percibir, radicalmente diferente del mundo objetivo de las anteriores ciudades y campos del comercio. Lo que está en juego aquí es la transformación dialéctica de los efectos del valor de cambio y la equivalencia monetaria: si antaño esta última había anunciado y suscitado un nuevo interés en las propiedades de los objetos, ahora, en esta nueva etapa, el resultado de la equivalencia es un apartamiento de las nociones anteriores sobre las sustancias estables y sus identificaciones unificado-

ras. Así, si todos estos objetos se han vuelto equivalentes como mercancías y el dinero nivela sus diferencias intrínsecas como cosas individuales, ahora se pueden comprar, por decirlo así, sus diversas cualidades o rasgos perceptivos, en lo sucesivo semiautónomos; y tanto el color como la forma se liberan de sus anteriores vehículos y llegan a vivir existencias independientes como campos de percepción y materias primas artísticas. Ésta es entonces una primera fase, pero sólo primera, en la aparición de una abstracción que termina por identificarse como modernismo estético, pero que en retrospectiva debería limitarse al período histórico de la segunda fase de la industrialización capitalista –la del petróleo y la electricidad, el motor de combustión y las nuevas velocidades y tecnologías del automóvil, el vapor de línea y los aparatos voladores– en las décadas inmediatamente precedentes y siguientes al cambio de siglo.

Pero antes de continuar con esta narración dialéctica, es necesario que volvamos un momento a Arrighi. Ya hemos hablado de la forma imaginativa en que éste despliega la famosa fórmula de Marx, D-M-D', en una narrativa histórica flexible y cíclica. Como se recordará, Marx empezó con la inversión de otra fórmula, M-D-M, que caracteriza al comercio como tal: "La circulación simple de mercancías comienza con una venta y termina con una compra". El comerciante vende M y con el D(inero) compra otra M: "Todo el proceso se inicia cuando se recibe dinero a cambio de mercancías, y termina cuando se entrega dinero a cambio de mercancías". Como es fácil de imaginar, no se trata de una trayectoria muy rentable, salvo en los casos de regiones mercantiles en que mercancías muy especiales como la sal o las especias pueden transformarse en dinero como excepciones a la ley general de la equivalencia. Además de esto, como ya se dijo, el lugar central de las mismas mercancías materiales determina un tipo de atención perceptiva, junto con las categorías filosóficas de la sustancia, que sólo pueden conducir a una estética más realista.

Sin embargo, la que nos interesa es la otra fórmula, porque

aquella inversión de ésta, que la convierte ahora en D-M-D, será el espacio dialéctico en que el comercio (o, si lo prefieren, el capital mercantil) se transforma en capital a secas. Resumo la explicación de Marx (en el capítulo 4 de *El capital*, volumen I) y señalo simplemente la imposición gradual de la primera sobre la segunda D: el momento en que el foco de la operación ya no está en la mercancía sino en el dinero y cuando su impulso radica ahora en la inversión de éste en la producción de aquélla, no como fin en sí misma, sino para incrementar la renta de D, ahora D': en otras palabras, la transformación de las riquezas en capital, la autonomización del proceso de acumulación de éste, que afirma su propia lógica sobre la de la producción y el consumo de bienes como tales, así como sobre el empresario y el trabajador individuales.

Quiero presentar ahora un neologismo deleuziano (el más famoso y exitoso de los suyos, según creo) que esta vez es muy pertinente y me parece realzar dramáticamente nuestra percepción de lo que está en juego en esta transformación trascendental: me refiero a la palabra "desterritorialización", y supongo que aclarará enormemente el significado de la historia de Arrighi. Es un término que se usó con mucha amplitud para todo tipo de fenómenos diferentes; pero mi intención es afirmar que su significado primario y, por así decirlo, fundacional, reside en este mismo surgimiento del capitalismo, como lo demostraría cualquier reconstrucción paciente del papel central de Marx en *Capitalismo y esquizofrenia* de Deleuze y Guattari.[11] La primera y más fatídica desterritorialización es entonces ésta, en la que lo que ambos autores llaman la axiomática del capitalismo decodifica los términos de los anteriores sistemas de codificación precapitalistas y los "libera" en favor de nuevas combinaciones más funcionales. La resonancia de los nuevos términos puede apreciarse en relación con una palabra corriente en los medios, más frívola y aún más exitosa, "descontextualización": un término que, nada inapropiadamente, sugiere que cualquier cosa arrebatada de su contexto original (si es que alguien puede imaginar uno) siempre se recontextualizará en nuevas áreas

y situaciones. Pero la desterritorialización es mucho más absoluta (aunque sus resultados, en verdad, pueden recuperarse e incluso "recodificarse" ocasionalmente en nuevas situaciones históricas): puesto que implica más bien un nuevo estado ontológico e independiente, en que el contenido (para volver al lenguaje hegeliano) ha sido definitivamente suprimido en favor de la forma, y la naturaleza inherente del producto se torna insignificante, un mero pretexto de comercialización, en tanto la meta de la producción ya no se encuentra en ningún mercado específico, ningún conjunto específico de consumidores o necesidades sociales e individuales, sino más bien en su transformación en ese elemento que, por definición, no tiene ni contenido ni territorio y tampoco, en rigor, valor de uso como tal, a saber, el dinero. De tal modo, en cualquier región específica de producción, como nos muestra Arrighi, llega un momento en que la lógica del capitalismo –enfrentada a la saturación de los mercados locales e incluso de los extranjeros– determina un abandono de ese tipo de producción en particular, junto con sus fábricas y mano de obra capacitada y, tras dejarlas en ruinas, huye en busca de empresas más rentables.

O bien puede decirse, mejor, que ese momento es dual: y es en esta demostración de las dos etapas de la desterritorialización donde veo la originalidad más fundamental de Arrighi, y también su contribución más sugerente al análisis cultural de hoy en día. Puesto que uno de los momentos es una desterritorialización en que el capital se traslada a otras formas más rentables de producción, con bastante frecuencia en nuevas regiones geográficas. Otro es el de la coyuntura más sombría en que el capital de todo un centro o una región abandona por completo la producción para buscar una maximización en los espacios no productivos que, como hemos visto, son los de la especulación, el mercado del dinero y el capital financiero en general. Desde luego, la palabra "desterritorialización" puede celebrar aquí sus propias ironías; en efecto, una de las formas privilegiadas de la especulación es hoy la de la tierra y la del espacio urbano: las nuevas ciudades posmodernas infor-

macionales o globales (como se las ha denominado) resultan así, muy particularmente, de la desterritorialización última, la del territorio como tal: la abstracción creciente del suelo y la tierra, la transformación del trasfondo o contexto mismos del intercambio de mercancías en una mercancía por derecho propio. La especulación con la tierra es por lo tanto una de las caras de un proceso en que la otra consiste en la desterritorialización final de la misma globalización,[12] donde sería un gran error imaginar algo como el "globo" como un nuevo y más amplio espacio que reemplaza el nacional o el imperial. La globalización es más bien una especie de ciberespacio en que el capital monetario alcanzó su desmaterialización definitiva, como mensajes que pasan instantáneamente de un punto nodal a otro a través del ex globo, el ex mundo material.

Quiero hacer ahora algunas especulaciones acerca de la manera en que puede observarse la actuación de esta nueva lógica del capital financiero –en particular, de sus formas radicalmente nuevas de abstracción, que deben distinguirse marcadamente de las del modernismo como tal– sobre la producción cultural de la actualidad o lo que ha dado en llamarse posmodernidad. Lo que se pretende es una descripción de la abstracción en la que los nuevos contenidos posmodernos desterritorializados sean a una autonomización modernista más antigua lo que la especulación financiera global es a un tipo anterior de bancos y créditos; o lo que los frenesíes bursátiles de los años ochenta son a la Gran Depresión. No quiero, en particular, introducir aquí el tema del patrón oro, que tiende fatalmente a sugerir un tipo de valor verdaderamente sólido y tangible en oposición a diversas formas de papel y plástico (o información en nuestras computadoras). Tal vez el tema del oro volvería a ser pertinente sólo en la medida en que se lo comprendiera también como un sistema artificial y contradictorio por derecho propio. Lo que queremos teorizar es una modificación en la naturaleza misma de las señales culturales, y los sistemas en que operan. Si el modernismo es una especie de realismo cancelado, como he sugerido, que segmenta y diferencia cierto punto de partida mi-

mético inicial, podría asemejarse entonces a un papel moneda de amplia aceptación, cuyas alzas y bajas inflacionarias llevaran súbitamente a la introducción de nuevos instrumentos y vehículos financieros y especulativos, históricamente originales.

Se trata de un aspecto del cambio histórico que quiero examinar en términos del fragmento y su destino a través de estos varios momentos culturales. La retórica del fragmento nos acompaña desde la aurora de lo que más adelante se identificará retrospectivamente como modernismo, a saber, con los Schlegel. Entiéndase que creo que es algo así como un nombre equivocado, dado que los contenidos de imágenes en cuestión son el resultado, no de la rotura, la falta de terminación o el desgaste natural extremo, sino más bien del análisis ("dividir cada una de las dificultades que quiero examinar en la mayor cantidad posible de partes más pequeñas y según sean necesarias para resolverlas": Descartes). Pero la palabra es adecuada a falta de una mejor, y seguiré usándola en esta breve discusión. Quiero empezar recordando la observación aparentemente jocosa de Ken Russell, cuando dijo que en el siglo XXI las películas de ficción no durarán más de quince minutos cada una: con lo que daba a entender que en una cultura de programa de trasnoche como la nuestra, los preparativos elaborados que requeríamos para aprehender una serie de imágenes en forma de algún tipo de historia serán, por la razón que sea, innecesarios. Pero en realidad yo creo que esto puede documentarse con nuestra propia experiencia. Cualquiera que concurra a los cines habrá advertido de qué modo la competencia intensificada de la industria fílmica por los hoy inveterados televidentes condujo a una transformación en la estructura misma de los avances ("*previews*") de las películas, que han tenido que desarrollarse y expandirse, hasta convertirse en una tentación mucho más general hacia el film que nos espera. Ahora el avance ("*preview*") es una obligación, no una mera exhibición de algunas imágenes de las estrellas y unas pocas muestras de los momentos más destacados, sino una virtual recapitulación de todos los giros y vueltas de la trama y una visión pre-

via y anticipada de ésta. A la larga, el inveterado espectador de estos próximos estrenos impuestos (cinco o seis de ellos preceden la proyección de cada película del programa y reemplazan los tipos más antiguos de cortos) debe hacer un descubrimiento trascendental: a saber, que el avance es en realidad todo lo que necesita. Ya no es necesario ver la versión "completa" de dos horas (a menos que el objetivo sea pasar el tiempo, como sucede a menudo). Esto tampoco es algo que tenga que ver con la calidad de la película (aunque sí, tal vez, con la del avance; entre ellos, los mejores se montan astutamente de manera que la historia que parecen contar no es igual a la "verdadera historia" del "verdadero film"). Esta nueva tendencia tampoco tiene mucho que ver con el conocimiento de la trama o la historia porque, en cualquier caso, en las películas de acción contemporáneas la antigua historia se ha convertido en poco más que un pretexto del cual suspender un presente perpetuo de estremecimientos y explosiones. Son las imágenes de éstas, entonces, las que se proporcionan en la aparentemente breve antología de tomas y puntos salientes ofrecidos por el avance, plenamente satisfactorias en sí mismas, sin la ayuda de los laboriosos hilos y conexiones de la antigua trama. En ese punto parecería que el avance, como estructura y obra por derecho propio, tiene con su supuesto producto final una relación parecida a la de las novelas tomadas de películas, escritas después de éstas y publicadas más adelante como una especie de recordatorio fotocopiado, con el original fílmico que reproducen. La diferencia es que, en el caso del film y su versión en libro, estamos frente a estructuras narrativas completas de un tipo similar, ambas igualmente anticuadas a raíz de estas nuevas tendencias. En tanto que el avance es una nueva forma, un nuevo tipo de minimalismo, cuyas satisfacciones genéricas son distintas de las de tipos más antiguos. Parecería así que Ken Russell fue imperfectamente profético en su pronóstico: no en el siglo XXI sino ya en éste; ¡y no quince minutos, sino únicamente dos o tres!

Desde luego, lo que él tenía en mente era algo bastante diferen-

te, porque se refería a MTV, cuyas imaginativas representaciones de la música en análogos visuales tienen su predecesor inmediato menos en Disney y la animación musical que en los avisos publicitarios de televisión como tales, que en los mejores casos pueden alcanzar una calidad estética de gran intensidad. Así, en una secuencia destinada a promocionar el conglomerado de transportes Norfolk Southern, un caballo en plena carrera irrumpe en la pantalla, tomado desde abajo de forma tal que su cuerpo distendido en vuelo cubre unas nubes que se deslizan rápidamente por un cielo omnipresente; por metonimia, el cielo mismo llega a representar un movimiento cuya amenaza siniestra no es el menor de los misterios de este artefacto visual y se filtra en las metamorfosis que se producen inmediatamente después: ahora, el caballo evoluciona junto con su telón de fondo hasta transformarse en un ensamblaje arcimboldiano de partes de aparatos que galopan a través de un ambiente de los primeros tiempos de la industria, antes de entrar al pozo de una mina en el cual, al estilo de Giacometti o Dubuffet, se convierte en una masa mineralizada de miembros, una forma de "vida inorgánica" (Deleuze) que hace un extraño eco a la superficie de roca que está detrás de ella, antes de volver a lo orgánico como un compuesto hecho de espigas y semillas de maíz –¡otra vez Arcimboldo!– que corre a través de un campo de cereales para llegar a una metamorfosis final como armazón de madera de articulaciones y prótesis que atraviesan un bosque de troncos de árboles descortezados y lisos: es indudable que toda la secuencia activa cierto sistema de los sentidos al mismo tiempo que emite mensajes sobre sus cargamentos, desde el industrial hasta el agrícola, en una singular inversión de la cronología evolutiva normal desde la agricultura y la extracción hasta la industria pesada. ¿Qué clase de perpetuo presente es éste, y cómo desenredar una atención a las persistencias de lo Mismo de esa shock de diferencia visual, única autorizada a certificar la novedad temporal? La metamorfosis –como variación violenta y convulsiva, aunque estática– brinda ciertamente un medio de aferrarse al hilo del tiempo narrativo a la vez

que nos permite ignorarlo y consumir una plenitud visual en el instante presente; no obstante, también se planta como el continente monetario abstracto, el universal vacío incansablemente vuelto a llenar con un nuevo y cambiante contenido. Sin embargo, ese contenido es poco más que una plenitud de imágenes y estereotipos: la transformación creativa, no de riquezas en hojas muertas, sino más bien de banalidades en elegantes elementos visuales ofrecidos autoconscientemente al consumo de la mirada. Vale la pena señalar que esta publicidad comercial se pasa regularmente durante un programa de una hora de noticias financieras en el que, a diferencia de los avisos de autos y hoteles que la acompañan, pretende designar claramente una oportunidad de inversión: inversión de imágenes que promueven la inversión de capital.

Pero también parece apropiado encaminarse en una dirección más familiar y yuxtaponer una práctica explícitamente estética del fragmento con alguna emergente posmoderna. Así, resulta instructivo contrastar la plena vigencia de las películas surrealistas de Buñuel, *Un perro andaluz* (1928) o *La edad de oro* (1930), o la de la muy diferente factura fílmica experimental de *Dog Star Man* (1965), de Stan Brakhage, con los bonos basura de la epopeya *Last of England* (1987), de Derek Jarman.

En realidad, tendríamos que señalar al pasar que Jarman expresó el mismo interés formal que Russell en las innovaciones de MTV pero, a diferencia de éste, lamentó las restricciones temporales de la nueva modalidad y soñó con un inmenso despliegue de longitud épica de este lenguaje de imágenes, algo que iba a llevar a la práctica precisamente en ese film de noventa minutos rodado en 1987 (las películas más largas de Buñuel y Brakhage tienen unos sesenta y dos y sesenta y siete minutos respectivamente, pero lo que aquí está en cuestión es la calidad comparativa de sus caracteres interminables). No obstante, aun en lo moderno, la práctica del fragmento resultó en dos tendencias o estrategias distintas y antitéticas: el minimalismo de un Webern o un Beckett por un lado, en oposición a la expansión temporal infinita de Mahler o

Proust. Aquí, en lo que algunas personas llaman lo posmoderno, tal vez cabría yuxtaponer la brevedad de la concepción de Russell sobre MTV con las tentaciones épicas de un Jarman o la interminabilidad literal de un texto como *El arco iris de la gravedad*.

Pero lo que quiero sacar a relucir, en esta discusión especulativa sobre el impacto cultural del capital financiero, es una propiedad bastante diferente de tales fragmentos de imágenes. Parece apropiado caracterizar las de Buñuel, que trabaja en el centro mismo del movimiento moderno clásico, como una práctica del síntoma. En rigor de verdad, Deleuze las describió brillantemente de esta forma, en su clasificación sólo aparentemente idiosincrásica de Buñuel (junto con Stroheim) en lo que llama naturalismo: "La imagen naturalista, la imagen-pulsión, conoce de hecho dos tipos de signos: síntomas e ídolos o fetiches".[13] Así, los fragmentos de imágenes de Buñuel están incompletos para siempre y son indicadores de una incomprensible catástrofe psíquica, abruptos encogimientos de hombros, obsesiones y erupciones, el síntoma en su pura forma como un lenguaje inentendible que no puede traducirse en ningún otro. La práctica de Brakhage es completamente diferente, como conviene a un período histórico diferente y también a un medio virtualmente diferente, el del film experimental (que, tal como sugerí en otra parte, debe insertarse en una especie de genealogía ideal del video experimental más que en el cine para el gran público). En analogía con la música, se lo podría describir como un despliegue de cuartos de tono, segmentos analíticos de la imagen que en cierto modo están visualmente incompletos para unos ojos todavía entrenados en y acostumbrados a nuestros lenguajes visuales occidentales: algo así como un arte del fonema más que del morfema o la sílaba. Con todo, ambas prácticas comparten la voluntad de enfrentarnos a lo estructuralmente incompleto, que, sin embargo, afirma dialécticamente su relación constitutiva con una ausencia, con otra cosa que no está dada y acaso nunca pueda estarlo.

En cambio, en *Last of England*, de Jarman, película sobre la

cual palabras como surrealista estuvieron livianamente en boca de todos, lo que en realidad nos enfrenta es el lugar común, el clisé. En ella está presente sin duda una tonalidad de sentimientos: la rabia impotente de sus héroes punks que se golpean con caños de plomo, el asco hacia la familia real y la parafernalia tradicional de la vida inglesa oficial; pero en sí mismos estos sentimientos son clisés, y para colmo desencarnados. Aquí puede hablarse, ciertamente, de la muerte del sujeto, si con eso se alude a la sustitución de cierta subjetividad personal agonizante (como en Buñuel) o una dirección estética organizadora (como en Brakhage) por una autónoma vida flaubertiana de entidades mediáticas banales que flotan a través del vacío reino público de un Espíritu Objetivo galáctico. Pero aquí todo es impersonal al modo del estereotipo, incluida la misma rabia; los rasgos más familiares y trillados de un futuro distópico: terroristas, música clásica y popular enlatada, junto con discursos de Hitler, una predecible parodia de la boda real, todo procesado por un ojo pictórico para generar secuencias hipnotizantes que alternan el blanco y negro y el color por razones puramente visuales. Los segmentos narrativos o pseudonarrativos son sin duda más largos que en Buñuel o Brakhage, no obstante lo cual a veces alternan y oscilan, se sobreimprimen entre sí como en *Dog Star Man*, al mismo tiempo que generan un sentimiento onírico que es una especie de clisé por derecho propio y radicalmente diferente de la precisión obsesiva de un Buñuel.

¿Cómo explicar estas diferencias cualitativas, que en sí mismas implican seguramente otras estructurales? Me descubro volviendo a las extraordinarias intuiciones de Roland Barthes en *Mitologías*: los fragmentos de Jarman son significativos o inteligibles, los de Buñuel o Brakhage no. La gran sentencia de Barthes, que en el mundo contemporáneo hay una incompatibilidad entre el significado y la experiencia o lo existencial, se aplicó opulentamente en sus *Mitologías*, que denuncian el exceso del primero en clisés e ideologías, y la náusea que el puro significado trae consigo. La práctica auténtica del lenguaje o la imagen trata entonces de ser fiel a al-

guna contingencia o carencia de significado más fundamental, una proposición que es válida desde una perspectiva existencial o semiótica. Mientras tanto, Barthes trató de explicar la sobredosis de aquél en lo estereotípico por medio de la noción de connotación como una especie de significado de segundo grado construido provisoriamente sobre otros más literales. Es una herramienta teórica que más tarde abandonaría, pero que por nuestra parte tenemos mucho interés en revisitar, particularmente en el presente contexto.

Puesto que mi intención es señalar que en el momento moderno, el de Buñuel y Brakhage, el juego de los fragmentos autonomizados sigue careciendo de sentido: el síntoma del primero es sin duda significativo como tal, pero sólo a distancia y no para nosotros, significativo, por cierto, como el otro lado de la alfombra que nunca veremos. El descenso de Brakhage a los estados fraccionales de la imagen también carece de sentido, aunque de manera diferente. Pero el flujo total de Jarman es de sobra significativo, porque en él se ha vuelto a dotar a los fragmentos de un significado cultural y mediático; y aquí creo que necesitamos un concepto de la renarrativización de estos fragmentos para complementar el diagnóstico de Barthes sobre la connotación en una etapa anterior de la cultura de masas.[14] Lo que pasa aquí es que cada fragmento anterior de una narración, que antaño era incomprensible sin el contexto narrativo en su conjunto, hoy es capaz de emitir un mensaje narrativo completo por derecho propio. Se ha hecho autónomo, pero no en el sentido formal que atribuí a los procesos modernistas, sino más bien en su recién adquirida capacidad de absorber contenido y proyectarlo en una especie de reflejo instantáneo. De allí la desaparición del afecto en lo posmoderno: la situación de contingencia y carencia de significado, de alienación, ha sido sustituida por esta renarrativización cultural de los pedazos rotos del mundo de la imagen.

Tal vez ustedes se pregunten qué tiene que ver todo esto con el capital financiero. La abstracción modernista, creo, es menos una función de la acumulación de capital como tal que del dinero mis-

mo en una situación en que se da dicha acumulación. Aquí, el dinero es a la vez abstracto (hace que todo sea equivalente) y vacío y poco interesante, ya que su interés está fuera de él: de tal modo, es incompleto como las imágenes modernistas que he evocado y dirige la atención hacia otro lado, más allá de sí mismo, hacia lo que supuestamente lo completa (y también lo suprime), a saber, la producción y el valor. Experimenta, sin duda, una semiautonomía, pero no una autonomía plena en la que constituya un lenguaje o una dimensión por derecho propio. Pero eso es precisamente lo que el capital financiero origina: un juego de entidades monetarias que no necesitan ni la producción (como lo hace el capital) ni el consumo (como lo hace el dinero): que, como el ciberespacio, puede vivir en grado sumo de su propio metabolismo interno y circular sin referencia alguna a un tipo anterior de contenido. Pero lo mismo hacen los fragmentos narrativizados de imágenes de un lenguaje estereotípico posmoderno: sugieren un nuevo ámbito o dimensión cultural que es independiente del antiguo mundo real, no porque, como en el período moderno (e incluso en el romántico), la cultura se haya apartado de él y retirado en un espacio artístico autónomo, sino más bien porque ya ha impregnado y colonizado el mundo real, de modo que no tiene un exterior en términos del cual pueda encontrársela faltante. Los estereotipos nunca lo son en ese sentido, y tampoco el flujo total de los circuitos de la especulación financiera. El hecho de que cada uno de ellos se encamine inadvertidamente hacia un choque debo dejarlo para otro libro y otro momento.

NOTAS

1. Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century*, Londres, 1994.

2. Rudolf Hilferding, *Finance Capital*, traducción, Londres, 1985.

3. La excepción señalada es la soberbia obra de David Harvey, *Limits to Capital*, Chicago, 1982, una luminosa presentación de la economía

marxista, dentro de la cual se inserta, aunque tal vez no haya recibido la atención que merece, toda una nueva teoría del capital financiero (o, si lo prefieren, una reconstrucción de cierta teoría marxista implícita del capital financiero, que el propio Marx no tuvo tiempo de completar), así como de la renta del suelo. La tensión entre la versión diacrónica de Arrighi y la sincrónica de Harvey es, a no dudarlo, efectivamente muy importante y no está muy desarrollada en el presente artículo, aunque tengo la intención de encararla en otro momento.

4. Arrighi, *The Long Twentieth Century*, *op. cit.*, pág. 94.

5. *Ibid.*, pág. 6.

6. Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, 1982.

7. C. B. MacPherson, *The Political Theory of Possessive Individualism*, Oxford, 1962.

8. Stéphane Mallarmé, "Le livre, instrument spirituel", en *Œuvres complètes*, París, 1945, pág. 385.

9. Harry Braverman, *Labour and Monopoly Capital*, Nueva York, 1976, [traducción castellana: *Trabajo y capital monopolista*, México, Nuestro Tiempo].

10. Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy*, Nueva York, 1963.

11. Véase, como un intento preliminar, mi "Dualism and Marxism in Deleuze", en *South Atlantic Quarterly*, vol. 96, n° 3, verano de 1997.

12. Para mayores detalles sobre la especulación con la tierra, véase mi "One, two, three... many mediations", en Cynthia Davidson (comp.), *ANYHOW*, Cambridge, Mass., de próxima aparición.

13. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, Minneapolis, 1986, p. 175 [traducción castellana: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984].

14. Mi uso más bien oportunista de Jarman como ejemplo en estos dos capítulos finales no pretende ofrecer ninguna evaluación definitiva de esta obra seria y ambigua, a la que la muerte trágicamente prematura de aquél, entre tantos otros, no puede sino dar una mayor significación. La distinción que me interesa aquí es la que hay entre un impulso pictórico y las tendencias visuales de la cultura de masas esbozadas en este capítulo. Mi impresión es que en Jarman el primero se desvió hacia las segundas, de manera que, si uno quiere decir que estas películas son demasiado visuales (en el sentido posmoderno), debe añadir que no son suficientemente

pictóricas. Me gustaría contraponer aquí la notable obra de dos grandes cineastas contemporáneos de la India, Mani Kaul y Kumar Shahani, cuyos filmes abordan y colman la mirada de una manera muy diferente; no obstante, en mi opinión, ellos son esencialmente cineastas modernistas, y espero que haya quedado claro que también está muy lejos de mi enfoque de la posmodernidad desear que sus artistas simplemente "retornen" a lo "moderno" como tal.

8
El ladrillo y el globo: arquitectura, idealismo y especulación con la tierra

Quiero pensar en voz alta un problema teórico fundamental –la relación entre urbanismo y arquitectura– que, junto con su interés y urgencia intrínsecos, plantea una serie de cuestiones teóricas de significación para mí, aunque no necesariamente para todos ustedes. De modo que tengo que pedir que se interesen provisoriamente en ellas y en mi propio trabajo al respecto, para poder llegar a formular algunos problemas urbanos y arquitectónicos más generales. Por ejemplo, una investigación sobre la dinámica de la abstracción en la producción cultural posmoderna, y en particular sobre la diferencia radical entre ese papel estructural de aquélla en el posmodernismo y los tipos de abstracciones en funcionamiento en lo que hoy podemos llamar modernismo o, si lo prefieren, los diversos modernismos, me condujo a reexaminar la forma del dinero –la fuente fundamental de toda abstracción– y preguntarme si su estructura misma y su modo de circulación no se modificaron sustancialmente en años recientes o, en otras palabras, durante el breve período al que algunos todavía nos referimos como posmodernidad. Eso significa, desde luego, volver a plantear la cuestión del capital financiero y su importancia en nuestro tiempo y formular cuestiones formales sobre las relaciones entre sus abstracciones peculiares y especializadas y las que se encuentran en los textos culturales. Creo que todo el mundo estará de acuerdo en que el capital financiero, junto con la globalización, es uno de los rasgos distintivos del capitalismo tardío o, en otras palabras, del estado distintivo de las cosas hoy en día.

Pero es precisamente esta línea de investigación la que, reorientada en la dirección de la arquitectura, sugiere el ulterior desarrollo al que quiero dedicarme aquí. Puesto que en el ámbito de lo espacial parece existir efectivamente algo así como un equivalente del capital financiero, e incluso un fenómeno íntimamente relacionado con él, y que es la especulación con la tierra: algo que en otros tiempos tal vez haya encontrado su campo de acción en el campo –en la conquista de las tierras de los nativos norteamericanos, en la adquisición de inmensas extensiones por parte de los ferrocarriles, en el desarrollo de áreas suburbanas, junto con la privatización de recursos naturales–, pero que en nuestros días es un fenómeno preponderantemente urbano (en gran medida porque todo se vuelve urbano) y ha vuelto a las grandes ciudades, o a lo que queda de ellas, en busca de fortuna. ¿Cuál es entonces la relación, si la hay, entre la forma distintiva que asume hoy la especulación con la tierra y las formas igualmente distintivas que encontramos en la arquitectura posmoderna (ahora con un uso del término en un sentido general y cronológico, espero que bastante neutral)?

A menudo se señaló que la significación emblemática de la arquitectura de hoy, y también su originalidad formal, residen en su inmediatez con lo social, en la "costura que comparte con lo económico": y se trata de una inmediatez bastante diferente de la que experimentan incluso otras formas artísticas costosas, como el cine y el teatro, que sin duda también dependen de las inversiones. Pero esta misma inmediatez presenta peligros teóricos, que en realidad son bastante bien conocidos. No parece descabellado afirmar, por ejemplo, que la especulación con la tierra y la nueva demanda de más construcciones abren un espacio en el cual puede surgir un nuevo estilo arquitectónico: pero, para usar un epíteto venerable, también parece "reduccionista" explicar el nuevo estilo en términos de las nuevas clases de inversiones. Se dice que este tipo de reduccionismo no respeta la especificidad, la autonomía o semiautonomía del nivel estético y su dinámica intrínseca. De hecho, se objeta, las afirmaciones directas de este tipo parecen descender al

detalle de los estilos que con ello estigmatizan; pueden soslayar el análisis formal, ya que, por así decirlo, desacreditaron de antemano su principio mismo.

Podría intentarse entonces enriquecer y complejizar esta interpretación (de los "orígenes del posmodernismo") introduciendo el tópico de las nuevas tecnologías y mostrando cómo dictaron un nuevo estilo al mismo tiempo que respondían más adecuadamente a los objetivos de las inversiones. Esto es por ende insertar una "mediación" entre el nivel económico y el estético; y puede empezar a dar una idea de por qué, en favor de la inmediatez de una afirmación sobre la determinación económica, haríamos mejor en elaborar una serie de mediaciones entre lo económico y lo estético; en otras palabras, por qué necesitamos una concepción revitalizada de la mediación como tal. El concepto de ésta se postula en la existencia de lo que mencioné como un "nivel" o, en otras palabras (las de Niklas Luhmann), una función social diferenciada, un ámbito o zona dentro de lo social que se ha desarrollado al extremo de estar gobernada internamente por sus propias leyes y dinámicas intrínsecas. Quiero calificar de "semiautónomo" dicho ámbito, porque está claro que en cierto modo todavía forma parte de la totalidad social, como lo sugiere el término "función"; mi propia expresión es deliberadamente ambigua o ambivalente, para sugerir una calle de dos manos, en que se puede hacer hincapié en la relativa independencia, la relativa autonomía del área en cuestión, o bien, al revés, insistir en su funcionalidad y su lugar definitivo en el todo: al menos por medio de sus consecuencias para éste, si no su "función", entendida como una especie de interés material y una motivación servil o subordinada. Así, para usar algunos de los ejemplos más obvios de Luhmann, lo político es un nivel "distinto" porque, desde Maquiavelo y el surgimiento del estado moderno con Richelieu, la política es un ámbito semiautónomo en las sociedades modernas, con sus propios mecanismos y procedimientos, su propio personal, su propia historia y tradiciones o "precedentes", etcétera. Pero esto no implica que el nivel político no tenga consecuencias múltiples para lo que está fuera de él. Lo mismo puede de-

cirse para el ámbito del derecho, el nivel legal o jurídico, que en muchos aspectos podría considerarse, precisamente, el modelo y el ejemplo de un dominio especializado y semiautónomo. Quienes se dediquen al trabajo cultural también querrán, sin duda, insistir en cierta semiautonomía de lo estético o lo cultural (aun cuando la relación entre esas dos formulaciones alternas vuelva a ser hoy, por cierto, un tópico muy discutido): las leyes de la narración, incluso para las series de televisión, no son, con seguridad, inmediatamente reductibles a las instituciones de la democracia parlamentaria, para no mencionar las operaciones de la bolsa de valores.

¿Y qué pasa con esta última? No hay duda de que el surgimiento del mercado y su teoría, desde el siglo XVIII en adelante, si no antes, erigió a la economía en un nivel semiautónomo. En cuanto al dinero y la tierra, bueno, ésos son precisamente los fenómenos que nos interesarán aquí y nos permitirán someter a prueba la utilidad del concepto de mediación y su idea conexa, la instancia o nivel semiautónomo: se entiende por anticipado que ni el dinero ni la tierra pueden constituir dicho nivel por derecho propio, dado que ambos son elementos claramente funcionales dentro de ese sistema o subsistema más fundamental que forman el mercado y la economía.

Cualquier discusión sobre el dinero como mediación debe aludir necesariamente a la obra de Georg Simmel, cuya maciza *Filosofía del dinero* (1900) fue pionera en lo que hoy llamaríamos un análisis fenomenológico de esta realidad peculiar. La influencia subterránea de Simmel sobre diversas corrientes de pensamiento del siglo XX es incalculable, en parte porque él se resistió a acuñar su complejo pensamiento en un sistema identificable; entretanto, las complicadas articulaciones de lo que en esencia es una dialéctica no hegeliana o descentrada quedan a menudo encubiertas por su pesada prosa. Una nueva descripción de la obra de su vida sería una etapa preliminar indispensable en la discusión que quiero llevar a cabo aquí:[1] sin lugar a dudas, Simmel puso entre paréntesis las estructuras económicas mismas, pero es muy sugerente en cuanto a la forma en que podrían describirse y explorarse los efec-

tos fenomenológicos y culturales del capital financiero. Es evidente que no es éste el momento de hacer un estudio tan completo, de modo que me limitaré a plantear algunas observaciones sobre su ensayo seminal, "La metrópoli y la vida mental", en que el dinero también desempeña un papel central.[2]

Se trata en lo fundamental de una descripción de la creciente abstracción de la vida moderna y muy en particular de la vida urbana (en el Berlín de fines del siglo XIX): la abstracción, a no dudarlo, es precisamente mi tópico, un tema que todavía nos acompaña persistentemente, a veces con diferentes nombres (el término clave de Anthony Giddens, *desencaje* [*disembedding*], por ejemplo, dice casi lo mismo a la vez que nos señala otros rasgos del proceso). Y en el artículo de Simmel la abstracción asume una notable multiplicidad de formas, desde la experiencia del tiempo hasta una nueva distancia en las relaciones personales; desde lo que llama "intelectualismo" hasta nuevos tipos de libertad; desde la indiferencia y lo "*blasé*" hasta nuevas angustias, crisis de valores y esas muchedumbres de la gran ciudad tan caras a Baudelaire y Walter Benjamin. Sería una simplificación excesiva concluir que para Simmel el dinero es la causa de todos estos nuevos fenómenos: la gran ciudad no sólo triangula esta cuestión, sino que en nuestro contexto actual el concepto de mediación es con seguridad más satisfactorio. Sea como fuere, su artículo nos coloca en el umbral de una teoría de las formas estéticas modernas y su abstracción con respecto a lógicas anteriores de la percepción y la producción; pero también en el umbral del surgimiento de la abstracción dentro del mismo dinero, a saber, lo que hoy llamamos capital financiero.[3] Y dentro del *collage* benjaminiano de fenómenos que constituyen la textura del ensayo también encontramos la siguiente frase irrevocable: al discutir la nueva dinámica interna de la abstracción, la forma en que, como el capital mismo, ésta comienza a expandirse por su propio impulso, Simmel nos dice: "Esto puede ilustrarse en el hecho de que dentro de la ciudad la 'valoración' de una propiedad por la renta del suelo, debida a un mero aumento del tránsito, representa para su propietario ganan-

cias que se autogeneran".[4] Es suficiente: éstas son las conexiones que estábamos buscando; desandemos ahora nuestro camino y comencemos una vez más con los posibles parentescos entre la forma arquitectónica moderna o posmoderna y las explotaciones automultiplicadoras del espacio de las grandes ciudades industriales.

En este aspecto, me interesó particularmente un libro mal organizado y reiterativo que, como un buen relato policial, tiene una historia emocionante que contar y todo el estremecimiento del descubrimiento y la revelación: me refiero a *The Assassination of New York*, de Robert Fitch, que brindará la oportunidad no sólo de confrontar lo urbano con lo arquitectónico, sino también de evaluar la función de la especulación con la tierra y comparar el valor explicativo de varias teorías (y el lugar de las mediaciones en ellas). Malamente expresado, como él mismo lo hace con bastante frecuencia, Fitch concibe el "asesinato" de Nueva York como el proceso por el cual la producción es –deliberadamente– alejada de la ciudad a fin de dejar espacio a las oficinas de las empresas (financieras, de seguros, inmobiliarias): se supone que esta política revitaliza la ciudad y promueve un nuevo crecimiento, pero su fracaso está documentado por el asombroso porcentaje de superficies vacías y no alquiladas (los así llamados edificios transparentes). Aquí, la autoridad teórica de Fitch parece ser Jane Jacobs, cuya doctrina sobre la relación de las pequeñas empresas con los barrios prósperos perfecciona al postular la relación igualmente necesaria entre los pequeños negocios (tiendas y cosas por el estilo) y la pequeña industria (del tipo del distrito de la ropa). El suyo es un análisis más radical que marxista, que apunta a promover el activismo y la actitud partidista; por lo tanto, ataca con violencia una diversidad de blancos teóricos, entre los que se cuentan ciertos marxismos y ciertos posmodernismos, junto con las ideologías oficiales de los propios planificadores urbanos; y es esta polémica (o, mejor, estas denuncias) la que nos interesará principalmente aquí. En su indulgencia para con un antiintelectualismo y una postura antiacadémica típicamente norteamericanos, parece bastante evidente

que el blanco teórico primario de Fitch es la doctrina de la inevitabilidad histórica, cualquiera sea la forma en que se la encuentre: sin duda, con el argumento de que desmoraliza y despolitiza a quienes empiezan a creer en ella, y hace mucho más difíciles, si no completamente imposibles, la movilización y la resistencia. Ésta es una posición plausible y pertinente, pero en definitiva todas las concepciones de las tendencias de largo plazo y de una lógica significativa del capitalismo terminan por identificarse con esta ideología "inevitabilista", lo que a su vez repercute en las formas mismas de la praxis que, como veremos, Fitch desea propiciar.

Pero empecemos otra vez desde el principio. Lo primero que hay que mostrar es no sólo que Nueva York sufrió una masiva reestructuración en que desaparecieron setecientos cincuenta mil puestos en la industria manufacturera y la proporción entre la ocupación en ésta y el trabajo de oficina (su sigla en inglés es FIRE: *finance, insurance, real estate* [finanzas, seguros, actividad inmobiliaria]) pasó de 2:1 antes de la guerra a 1:2 en la actualidad,[5] sino también que este cambio (¡que no era inevitable ni estaba en la "lógica del capital"!) fue el resultado de una política deliberada por parte de la estructura de poder de la ciudad. En otras palabras, fue el resultado de lo que hoy se denomina amplia y difusamente "conspiración", algo cuyas pruebas son efectivamente muy sugerentes. Éstas radican en la congruencia absoluta entre el no concretado plan de zonificación de 1928 para el área metropolitana y el estado actual de las cosas: la supresión de las manufacturas postulada allí se realizó aquí, la instalación de edificios de oficinas prevista allí ocurrió aquí; y Fitch complementa todo esto con profusas citas de los planificadores de ayer y los del pasado reciente. Por ejemplo ésta, de una influyente figura empresarial y política de los años veinte:

> Algunas de las personas más pobres viven en barrios bajos convenientemente situados en tierras de elevado precio. En la patricia Quinta Avenida, Tiffany y Woolworth, cara a cara, ofrecen joyas y baratijas de sitios sustancialmente idénticos. Los restaurantes de Childs prosperan y se multiplican donde Delmonico's se marchitó y

murió. A tiro de piedra de la bolsa de valores, el aire se puebla con el aroma del café tostado; a pocos metros de Times Square, con el hedor de los mataderos. En el corazón mismo de esta ciudad "comercial", en la isla de Manhattan al sur de la calle 59, los inspectores encontraron en 1922 casi cuatrocientos veinte mil obreros empleados en las fábricas. Tal situación es una afrenta a nuestro sentido del orden. Todo parece fuera de lugar. Uno sueña con reordenar las cosas para ponerlas donde corresponde.[6]

Declaraciones semejantes fortalecen evidentemente la conjetura de que la meta de liberarse del distrito de la ropa y del puerto de Nueva York fue conscientemente elaborada en una serie de estrategias en el medio siglo transcurrido entre fines de la década del veinte y los años ochenta, cuando finalmente tuvieron éxito, ocasionando en el proceso el deterioro de la ciudad en su forma presente. No hace falta argumentar particularmente sobre la evaluación del resultado, pero ahora es necesario introducir la motivación que sostuvo la "conspiración". No es una sorpresa que tenga que ver con la especulación con la tierra y el asombroso aumento de los valores de ésta como consecuencia de la "liberación" de propiedades de sus ocupantes, diversos tipos de pequeños comercios e industrias. "Hay una distancia de casi el mil por ciento entre la renta obtenida con un espacio fabril y la recibida por un espacio de oficinas de primera categoría. Con el mero cambio del uso de la tierra, el capital de un individuo puede incrementar muchas veces su valor. En la actualidad, el rendimiento de un bono estadounidense a largo plazo está en el orden del seis por ciento."[7]

Detrás de esta explicación "conspirativa" más general está, como veremos, una conspiración más específica y local cuyos investigadores se mencionarán a su debido tiempo. Pero esta explicación particular, en este nivel de generalidad, en realidad tiende a confirmar una idea más verdaderamente marxista sobre la "lógica del capital" y en especial sobre la relación causal de estos desarrollos inmobiliarios con una noción (relativamente cíclica) del momento del capital financiero, que me interesa en el presente contexto. Salvo una excep-

ción, que se identificará en la segunda teoría de la conspiración y a la que nos referiremos más adelante, Fitch no está interesado en el nivel cultural de estos desarrollos o en el tipo de arquitectura o estilo arquitectónico que podría acompañar un despliegue del capital financiero. Éstos son presuntamente epifenómenos superestructurales que es habitual desechar cuando se desacreditan análisis de esta clase, o que éstos tienden a ver como una especie de pantalla de humo cultural e ideológica de los verdaderos procesos (en otras palabras, una apología implícita de ellos). Volveremos más adelante a este problema central de la relación entre el arte o la cultura y la economía.

Por el momento, lo que hay que señalar es que los conceptos de "tendencias" o la inevitabilidad de la lógica del capital no dan una imagen completa –y ni siquiera adecuada– de la visión marxista de estos procesos: lo que falta es la idea crucial de la contradicción. Puesto que la noción misma de tendencias en la inversión, la fuga de capitales, el alejamiento del capital financiero de las manufacturas y su vuelco hacia la especulación con la tierra, es inseparable, de las contradicciones que producen estas desiguales posibilidades de inversión en todo este campo, pero también, y sobre todo, de la imposibilidad de resolverlas. En realidad, eso es exactamente lo que Fitch muestra con sus impresionantes estadísticas sobre los índices de espacios desocupados en la nueva construcción especulativa de edificios de oficinas: el reencauzamiento de las inversiones en esa dirección tampoco resuelve nada, ya que antes que nada destruyó el tejido urbano que podría haber producido nuevas ganancias (y un crecimiento del empleo) en esos espacios. Naturalmente, también podría haber una satisfacción narrativa en este resultado ("los frutos del pecado"); pero desde el punto de vista de Fitch, está suficientemente claro que la perspectiva de contradicciones inevitables –que podrían fortalecer una concepción bastante diferente de las posibilidades de la acción política– es igualmente incompatible con el tipo de activismo que él tiene en mente.

En esta etapa, ya tenemos varios niveles de abstracción: en el extremo más enrarecido, una concepción de la preponderancia del

capital financiero en la actualidad, que Giovanni Arrighi nos redefinió útilmente como un momento del desarrollo histórico del capital como tal.[8] Arrighi postula, en efecto, tres etapas –primero, la implantación del capital en busca de inversiones en una nueva región; luego, el desarrollo productivo de esa región en términos de industria y manufactura, y por último, una desterritorialización del capital invertido en la industria pesada a fin de procurar su reproducción y multiplicación en la especulación financiera, tras lo cual ese mismo capital emprende la fuga hacia una nueva región y el ciclo vuelve a empezar–. Arrighi toma como punto de partida una frase de Fernand Braudel –"la etapa de expansión financiera es siempre un signo otoñal"– y con ello inscribe su análisis del capital financiero en una espiral, y no de una manera estática y estructural, como un rasgo permanente y relativamente estable del "capitalismo" en todas partes. Pensar de otra forma es relegar los desarrollos económicos más sorprendentes de la era Reagan-Thatcher (desarrollos que también son culturales, quiero agregar por mi parte) al reino de la pura ilusión y los epifenómenos; o considerarlos, como Fitch parece hacerlo aquí, como los más simples y nocivos subproductos de una conspiración cuyas condiciones de posibilidad siguen sin explicarse. El cambio desde las inversiones en la producción hacia la especulación en la bolsa de valores, la globalización de las finanzas y –cosa que nos concierne especialmente aquí– el nuevo nivel alcanzado por un frenético compromiso con los valores inmobiliarios: éstas son realidades con consecuencias fundamentales para la vida social de hoy (como lo demuestra con tanto dramatismo el resto del libro de Fitch para el caso reconocidamente muy especial de Nueva York); y el esfuerzo por teorizar esos nuevos rumbos dista mucho de ser un asunto académico.

Pero si tenemos esto presente, podemos volvernos al otro blanco polémico fundamental de Fitch, que éste tiende a asociar con la vieja idea de Daniel Bell de una sociedad "postindustrial", un orden social en el que la dinámica clásica del capitalismo ha sido desplazada y tal vez hasta reemplazada por la primacía de la cien-

cia y la tecnología, que ofrece ahora un tipo diferente de explicación del presunto paso de una economía de producción a una economía de servicios. La crítica se concentra aquí, entonces, en dos hipótesis no necesariamente relacionadas. Una postula una mutación poco menos que estructural de la economía, que se aleja de la industria pesada en dirección a un sector de servicios inexplicablemente masivo; con ello ofrece sostén ideológico a la elite de planificadores de Nueva York que desean desindustrializar la ciudad y, por lo tanto, pueden encontrar ayuda y consuelo en la noción de la inevitabilidad histórica del "fin" de la producción en su sentido anterior. Pero la mercantilización de los servicios también puede explicarse en un marco marxista (y ya en 1974 así lo hizo, proféticamente, el libro de Harry Braverman, *Trabajo y capital monopolista*); no voy a llevar aquí ese punto más adelante, particularmente porque la tendencia que Fitch tiene sobre todo en mente concierne a los trabajadores de oficina de los rascacielos empresariales, más específicamente que a las industrias de servicios.

La segunda idea que él asocia con la de la presunta "sociedad postindustrial" de Bell tiene que ver con la globalización y la revolución cibernética, y en el proceso golpea de refilón algunas descripciones contemporáneas muy eminentes de la nueva ciudad global o informacional (en particular las de Manuel Castells y Saskia Sassen).[9] Pero con seguridad no hace falta que el énfasis en las nuevas tecnologías de la comunicación implique un compromiso con la conocida hipótesis de Bell sobre un cambio en el modo mismo de producción. El reemplazo de la energía hidráulica por el gas y más adelante por la electricidad entrañó mutaciones trascendentales en la dinámica espacial del capitalismo, así como en la naturaleza de la vida diaria, la estructura del proceso laboral y la constitución misma del tejido social: pero el sistema siguió siendo capitalista. Es cierto que en años recientes ha surgido toda una abigarrada ideología de lo comunicacional y lo cibernético, merecedora de una confrontación teórica, un análisis ideológico y crítico, y a veces hasta de una franca deconstrucción. Por otro lado, la descripción del capital elabora-

da por Marx y tantos otros desde los días de éste puede dar perfecta cabida a los cambios en cuestión; y en efecto la principal función de la dialéctica misma es coordinar dos aspectos o caras de la historia que de lo contrario estamos mal preparados para pensar: a saber, identidad y diferencia a la vez, la forma en que una cosa puede cambiar y a la vez seguir siendo la misma, sobrellevar las más pasmosas mutaciones y expansiones y constituir no obstante el funcionamiento de alguna estructura básica y persistente. En efecto, se puede sostener, como lo han hecho algunos, que el período contemporáneo, que incluye todas estas innovaciones espaciales y tecnológicas, puede aproximarse al modelo abstracto de Marx más satisfactoriamente que las sociedades aún semiindustriales y semiagrícolas de sus propios días.[10] Con más modestia, sin embargo, yo quiero sugerir simplemente que cualquiera sea la verdad histórica de la hipótesis sobre la revolución cibernética, es suficiente constatar una difundida creencia en ella y sus efectos, no meramente por parte de las elites sino también de las poblaciones de los estados del Primer Mundo, porque dicha creencia constituye un hecho social de la mayor importancia, que no puede desecharse como un puro error. En ese caso, también hay que ver dialécticamente la obra de Fitch, como un esfuerzo por restaurar la otra parte de la famosa frase y recordarnos que es la gente quien todavía hace esta historia, aunque la haga "en circunstancias que no son de su elección".

En consecuencia, debemos examinar un poco más detalladamente la cuestión de las personas que hicieron la historia espacial de Nueva York, lo que nos lleva a la conspiración interna o más concreta que Fitch desea revelarnos dramáticamente, con los nombres de los involucrados y una descripción de sus actividades. Ya hemos señalado un nivel del operativo, el de los planificadores de la ciudad, que también forman parte del círculo de su elite financiera y empresaria; y en este punto Fitch, ciertamente, menciona nombres y da una breve descripción de algunas de las carreras de los actores; pero en un nivel todavía relativamente colectivo, en que estas personalidades biográficas concretas representan aún una

dinámica general de clase. No parece injusto invocar una vez más lo dialéctico al señalar que, en la medida en que Fitch desea apelar al activismo de la gente en su programa político por la regeneración de Nueva York, también se ve obligado a identificar a determinadas personas del otro lado y convalidar su afirmación de que los individuos todavía pueden realizar cosas en la historia demostrando de manera similar que ya lo han hecho y nos trajeron hasta este lamentable trance por medio de su agenciamiento como personas privadas (y no como clases desencarnadas).

Irónicamente –y es una ironía que él mismo señala–, hay un precedente para dicha versión de una conspiración específicamente individual contra la ciudad, que radica en la identificación de Robert Moses como el agente y villano fundamental en sus transformaciones, en una descripción que debemos a la extraordinaria biografía de Robert Caro, *The Powerbroker*. Dentro de un momento veremos por qué Fitch necesita resistirse a ella, cuando sugiere que su función es hacer de Moses el chivo expiatorio de estas tendencias: "En retrospectiva, resultará que la mayor realización civil de Moses no fueron el Coliseum o Jones Beach sino hacerse cargo de los fracasos de dos generaciones de planificadores de Nueva York".[11] Bastante justo: todo nivel causal invita a cavar más profundamente en busca de otro y nos hace retroceder un paso, para construir un "nivel causal" más fundamental por detrás de él: ¿fue Moses realmente un actor histórico mundial, actuaba realmente por cuenta propia, etcétera? Y es cierto que detrás de las abigarradas descripciones de Caro asoma en definitiva una dimensión puramente psicológica: porque Moses era así, porque ambicionaba poder y actividad, porque tenía el genio para prever todas las posibilidades, etcétera. La crítica implícita de Fitch, sin embargo, es más reveladora (y también habla en contra de su propia versión última del relato): el individuo privado Moses no es suficientemente representativo para cargar con todo el peso de la historia, que exige un agente que sea a la vez individual y representativo de la colectividad.

Que entre en escena Nelson Rockefeller: porque es él o, mejor,

la misma familia Rockefeller como grupo de individuos, quien ofrecerá ahora la clave de la historia de misterio y servirá como centro de la nueva versión que da Fitch del relato. Resumiré rápidamente esta nueva e interesante historia: comienza con un desastroso error por parte de la familia Rockefeller (y más particularmente de John D. Rockefeller Jr.), que iba a tomar en arriendo por veintiún años un predio de la Universidad de Columbia en medio de la ciudad, donde hoy se levanta el Rockefeller Center: estamos en 1928, y desde esa fecha, nos dice Fitch, "hasta 1988, cuando les pasaron el Rockefeller Center a los japoneses, entender lo que quieren los Rockefeller es un prerrequisito para comprender en qué se convierte la ciudad".[12] Es necesario que fundemos ese entendimiento en dos cosas: primero, en los comienzos el Rockefeller Center es un fracaso, reflejado, en el hecho de que durante la década del treinta sus índices de ocupación oscilan sólo entre "el treinta y el sesenta por ciento"[13] debido a su posición excéntrica en medio de la ciudad; muchos de los inquilinos eran pares con quienes los Rockefeller habían hecho arreglos especiales para atraerlos (u obligarlos, según fuera el caso). "Fue Nelson quien tuvo que digerir los resultados del estudio de tránsito encargado por la familia para averiguar por qué el Rockefeller Center estaba vacío. El principal motivo, explicaron los consultores, era que carecía de acceso al tránsito masivo. Estaba demasiado lejos de Times Square. Demasiado lejos de Grand Central. El tránsito masivo era la clave para un proyecto de oficinas saludable, y el automóvil lo estaba matando."[14] Como ya lo indicamos, la motivación detrás de un proyecto de este tipo reside en el fabuloso incremento del valor de la propiedad proyectada: pero ante las circunstancias combinadas del muy escaso índice de ocupación y las obligaciones del arriendo con Columbia, los Rockefeller son incapaces de concretar estas perspectivas futuras.

El segundo hecho crucial, de acuerdo con Fitch, debe documentarse en el testimonio de Richardson Dillworth en la audiencia de confirmación vicepresidencial de Nelson Rockefeller en 1974,[15] que no sólo reveló "que la mayor parte de la riqueza de la familia, valua-

da en 1.300 millones de dólares, provenía de la zona media de la ciudad, es decir, las acciones en el Rockefeller Center", sino también hasta qué punto en esos momentos la fortuna familiar había "menguado de manera espectacular", reducción que a mediados de la década del setenta "llegaba a los dos tercios". De tal modo, esta inversión inmobiliaria en particular señala una crisis desesperada en la fortuna de los Rockefeller, una crisis que sólo hay cuatro maneras de superar: la modificación en su favor del arriendo con Columbia (cosa que la universidad, bastante comprensiblemente, no estaba dispuesta a aceptar), o bien su rescisión total, con pérdidas desastrosas. Una tercera posibilidad era que la misma familia desarrollara adecuadamente el área inmediatamente circundante al Centro: una solución que en sustancia significaba agregar una gran cantidad de dinero al ya malamente invertido. O bien, por último, dado que "los otros obstáculos parecían insuperables sin cambiar la estructura de la ciudad [...], fue precisamente esto lo que la familia se dispuso a hacer. En última instancia, los funcionarios municipales demostraron ser mucho más fáciles de manipular que los síndicos de la Universidad de Columbia o las terceras partes del mercado inmobiliario".[16] Es una propuesta imponente y prometeica: cambiar el mundo entero para dar cabida al yo; hasta Fitch se siente un poco amedrentado ante su propio atrevimiento. "¿Cómo podía una familia [cuyas realizaciones cívicas y culturales ya se habían enumerado] estar totalmente obsesionada con un esfuerzo tan mezquino como alejar a los vendedores de salchichas más allá de la calle 42?" "Debe admitirse que una explicación que se base en la conducta de una sola familia parece muy poco sólida. [...] Los deterministas históricos doctrinarios insistirán naturalmente en que Nueva York sería 'exactamente la misma' sin los Rockefeller." "Concentrarse en la familia puede molestar a los marxistas académicos, para quienes el capitalista es meramente la personificación de un capital abstracto y que creen, austeramente, que cualquier discusión sobre los individuos en el análisis económico representa una fatal concesión al populismo y el empirismo." Y así sucesivamente.[17]

Al contrario, Fitch nos da aquí una demostración de libro de texto de la "lógica del capital" y en especial de la hegeliana "astucia de la Razón" o "astucia de la Historia" por la que un proceso colectivo utiliza a los individuos para sus propios fines. La idea proviene del temprano estudio de Hegel sobre Adam Smith y es de hecho una transposición de la bien conocida identificación de la "mano invisible" del mercado por parte de este último. Los análisis de la versión de Hegel suponen en su mayoría que la distinción crucial es aquí la existente entre acción consciente y significado inconsciente; a mí me parece mejor postular una disyunción radical entre el individuo (y los significados y motivos de la acción individual) y la lógica de lo colectivo o de la historia, de lo sistémico. Desde su punto de vista –y según la interpretación del propio Fitch–, los Rockefeller eran muy conscientes de su proyecto, que era completamente racional. En cuando a las consecuencias sistémicas, tenemos la libertad de suponer, desde luego, que no podían preverlas e incluso que ni siquiera les importaban. Pero según la lectura dialéctica, esas consecuencias son parte integrante de una lógica sistémica que es radicalmente diferente de la lógica de la acción individual, con la que sólo contadas veces, y con gran esfuerzo, puede coincidir dentro de los límites problemáticos de un único pensamiento.

En este punto es necesario que haga una breve digresión sobre las posiciones filosóficas que están en juego aquí. Hegel era muy consciente de la posibilidad o, como lo llamaríamos hoy, la contingencia;[18] y siempre prevé una contingencia necesaria en sus relatos sistémicos más amplios, que, sin embargo, no siempre insisten explícitamente en ella, de modo que puede excusarse al lector ocasional por pasar por alto el compromiso de Hegel al respecto. No obstante, en el nivel de la posibilidad y la contingencia los procesos sistémicos distan mucho de ser inevitables; se los puede interrumpir, cortar en flor, desviar, desacelerar, etcétera. Recuérdese que la perspectiva de Hegel es una retrospección, que sólo procura redescubrir la necesidad y el significado de lo que ya sucedió: el famoso búho de Minerva que vuela al anochecer. Tal vez, y dado que los historia-

dores contemporáneos redescubrieron con tanto deleite el papel constitutivo de la guerra en la historia, pueda ser apropiada una analogía militar: las "condiciones que no son de nuestra creación" pueden identificarse entonces como la situación militar, el terreno, la disposición de las fuerzas y cosas por el estilo; en la síntesis perceptiva, el individuo organiza luego todos los datos en un campo unificado en el que se tornan visibles las opciones y las oportunidades. Este último es el ámbito de la creatividad individual con respecto a la historia y, como veremos más adelante, es tan válido para la creación artística y cultural como para los capitalistas individuales.[19] Un movimiento colectivo de resistencia se ubica en un nivel un tanto diferente, aun cuando hay momentos célebres en que determinados líderes también tienen justamente tales percepciones estratégicas y tácticas de la posibilidad. Pero la astucia de la historia va en ambas direcciones; y si los capitalistas individuales pueden ser a veces instrumentales en el trabajo de su propia destrucción (el deterioro de Nueva York no es un mal ejemplo), en ocasiones también los movimientos de izquierda promueven inadvertidamente la "causa" de sus adversarios (al impulsarlos a la búsqueda de innovaciones tecnológicas, por ejemplo). Una concepción satisfactoria de la política es aquella en que tanto lo sistémico como lo individual están en cierto modo coordinados (o, si lo prefieren, y para usar un eslogan popular que Fitch a menudo parodia aquí, en que de una u otra manera lo global y lo local están reconectados).

Pero ahora es necesario que nos movamos más rápidamente en dos direcciones a la vez (quizás éstas sean efectivamente cierta versión de lo sistémico y lo local): un camino nos conduce hacia los edificios mismos individualmente considerados; el otro, a un examen más profundo del capital financiero y la especulación con la tierra, del que cabe suponer que a la larga nos llevará a ese intrincado problema teórico que la tradición marxista designa pintorescamente como "renta del suelo". El edificio o, más bien, el complejo de edificios asoma primero, y lo mejor es respetar su inevitabilidad. Se trata, desde luego, del Rockefeller Center: la apuesta en todas es-

tas maniobras y el objeto de buena cantidad de interesantes análisis arquitectónicos. Fitch parece relativamente absorto en tales discusiones: "El equivalente arquitectónico moderno de una catedral medieval", cita a Carol Krinsky, y corrige esta evaluación aparentemente positiva con la percepción que Douglas Heskell tiene del Centro como "un gigantesco túmulo mortuorio", antes de lavarse las manos con respecto al asunto: "No hay forma de confirmar o invalidar los valores simbólicos percibidos".[20] Creo que en esto se equivoca: sin duda hay modos de analizar esos "valores simbólicos percibidos" como hechos sociales e históricos (no se qué pueden querer decir aquí "confirmar" o "invalidar"). Lo que sí resulta más claro es que a Fitch no le interesa hacerlo, y que en términos de su propio análisis el glaseado cultural tiene bastante poco que ver con los ingredientes utilizados para hacer la torta (junto con la disponibilidad de hornos, etcétera). Curiosamente, esta disyunción de valor simbólico y actividad económica también es señalada por la obra de uno de los más sutiles y complejos teóricos contemporáneos de la arquitectura, Manfredo Tafuri, quien dedicó toda una monografía al contexto en que debe evaluarse el Centro.

El método interpretativo de Tafuri puede describirse de la siguiente manera: la premisa es que, al menos en esta sociedad (bajo el capitalismo), un edificio individual siempre estará en contradicción con su contexto urbano y también con su función social. Los edificios interesantes son los que tratan de resolver esas contradicciones mediante innovaciones formales y estilísticas más o menos ingeniosas. Las resoluciones terminan necesariamente en un fracaso, porque se mantienen en un ámbito estético que está desvinculado del marco social del que emanan dichas contradicciones; y también porque el cambio social o sistémico tendría que ser total y no gradual. De modo que los análisis de Tafuri tienden a ser una letanía de fracasos y las "resoluciones imaginarias" se describen con frecuencia en un elevado nivel de abstracción, lo que da la imagen de una interacción de "ismos" o estilos desencarnados, cuya restauración a la percepción concreta se deja en manos del lector.

En el caso del Rockefeller Center, sin embargo, es muy posible que enfrentemos un redoblamiento de esta situación: puesto que Tafuri y sus colegas, a cuyo volumen colectivo *The American City* aludo aquí, también parecen pensar que la situación de la ciudad norteamericana (y los edificios a construirse en ella) es en cierto modo doblemente contradictoria. La ausencia de un pasado, las oleadas inmigratorias, la construcción a partir de una página en blanco: éstos son rasgos en que ciertamente cabe esperar la insistencia del observador italiano. Pero éste contradice a los norteamericanos dos veces más, los condena doblemente, por así decirlo, porque, además, sus muy formales materias primas son estilos tomados de Europa, que sólo pueden coordinar y amalgamar de diversas maneras, sin ser capaces, al parecer, de inventar ninguna nueva. En otras palabras, la invención de lo Nuevo ya es imposible y contradictoria en el contexto general del capitalismo; pero el eclecticismo de un juego de esos estilos ya imposibles en los Estados Unidos reitera entonces esa imposibilidad y esas contradicciones a la distancia.

El análisis que hace Tafuri del Rockefeller Center se inserta en una discusión más amplia sobre el valor simbólico del rascacielos norteamericano, que al principio constituye "un organismo que, por su misma naturaleza, desafía todas las reglas de la proporción" y desea con ello elevarse por encima de la ciudad y contra ella como un "acontecimiento único".[21] No obstante, a medida que progresan la ciudad industrial y su organización corporativa, "el rascacielos como un 'acontecimiento', como un 'individuo anárquico' que, al proyectar su imagen en el centro comercial de la ciudad, crea un equilibrio inestable entre la independencia de una única corporación y la organización del capital colectivo, ya no parece ser una estructura completamente adecuada".[22] Cuando sigo la compleja y detallada historia que Tafuri describe entonces (que va desde el concurso por el edificio del Chicago Tribune en 1922 hasta la construcción del mismo Rockefeller Center a principios de la década del treinta), me parece estar leyendo una narración dialéctica en que el rascacielos evoluciona apartándose de su estatus de "aconte-

cimiento único" para acercarse a una nueva concepción del enclave, dentro de la ciudad pero al margen de ella, reproduciendo algo de su complejidad en una escala más pequeña: en el fracaso de su intento de comprometer el tejido urbano de una manera novedosa e innovadora, la "montaña encantada" está condenada a convertirse en una ciudad en miniatura dentro de la ciudad y a abandonar así la contradicción fundamental que se la convocaba a resolver. El Rockefeller Center actuará ahora como el clímax de esta tendencia.

> En el Rockefeller Center (1931-1940), finalmente se llevaron a una síntesis las ideas anticipatorias de Saarinen, los programas del Plan Regional de Nueva York, las imágenes de Ferriss y las diversas búsquedas de Hood. Esta afirmación es cierta a pesar del hecho de que el edificio estaba completamente divorciado de cualquier concepción regionalista e ignoraba exhaustivamente toda consideración urbana más allá de los tres lotes de la parte media de la ciudad en que iba a levantarse el complejo. Se trataba, de hecho, de una síntesis selectiva, cuya significación radica precisamente en sus elecciones y rechazos. De la costanera del lago en Chicago, de Saarinen, el Rockefeller Center sacó su escala ampliada y la unidad coordinada de un complejo de rascacielos relacionado con un espacio abierto con servicios para el público. Del gusto recientemente desarrollado por el estilo internacional aceptó la pureza de volúmenes, sin renunciar, no obstante, a los enriquecimientos *Art Déco*. De las imágenes del nuevo Manhattan de Adams, extrajo el concepto de una concentración contenida y racional, un oasis de orden. Por otra parte, todos los conceptos aceptados se despojaron de cualquier carácter utópico; el Rockefeller Center no impugnó en modo alguno las instituciones establecidas o la dinámica vigente de la ciudad. En efecto, ocupó su lugar en Manhattan como una isla de "especulación equilibrada" y destacó de todas las formas posibles su carácter de intervención cerrada y circunscripta, que pretendía, no obstante, servir como modelo.[23]

Ahora, la interpretación alegórica resulta más clara: el Centro fue "un intento de celebrar la reconciliación de los trusts y la colectividad en una escala urbana".[24] Ésta, y no el relumbrón cultural, es la significación simbólica del edificio; y su juego ecléctico de estilos –para Tafuri una decoración tan superficial como para Fitch–

tiene la función de significar la "cultura colectiva" a su público general y documentar la pretensión del Centro de abordar intereses públicos, así como de afirmar objetivos empresariales y financieros.

Antes de referirnos a otro análisis conexo y aún más contemporáneo del Rockefeller Center, sin embargo, tal vez valga la pena recordar el valor emblemático del Centro para la misma tradición modernista. En efecto, el complejo figura de manera preponderante en el que con seguridad fue durante muchos años el texto y la exposición ideológica fundamentales del modernismo arquitectónico, a saber, *Space, Time and Architecture* de Siegfried Giedion, que, al promover una nueva estética del tiempo y del espacio en la estela de Le Corbusier a fin de inventar una alternativa contemporánea viable a la tradición barroca de la planificación urbana, vio los catorce edificios asociados del Centro como un intento único de implantar una nueva concepción del diseño urbano dentro de la opresión (para él intolerable) de la grilla de Manhattan. Los catorce edificios originales ocupaban "una superficie de casi tres manzanas (alrededor de cinco hectáreas) [...] recortadas de la cuadrícula de Manhattan". Estos edificios, de diversas alturas, de los cuales al menos uno, el de RCA, es un rascacielos de unos setenta pisos en forma de placa, "están libremente dispuestos en el espacio y encierran una superficie abierta, la Rockefeller Plaza, que en invierno se usa como pista de patinaje sobre hielo".[25]

A la luz de lo que se ha dicho, no sería inapropiado caracterizar el concepto de espacio-tiempo de Giedion, al menos en el contexto estadounidense, como una estética a lo Robert Moses, en la medida en que sus principales ejemplos son los primeros paseos arbolados (flamantes en este período), cuya experiencia cinética celebra: "Subir y bajar las extensas y vastas pendientes producía una vivificante sensación dual, la de estar conectado con el suelo y, no obstante, planear justo por encima de él, una sensación que se parecía más que ninguna otra cosa a la de deslizarse velozmente cuesta abajo con esquíes sobre la nieve intacta de las laderas de las altas montañas".[26]

La desolación de las lecturas de Tafuri siempre se derivó de la ausencia principista en su obra de toda posible estética futura, cualquier solución fantaseada a los dilemas de la ciudad capitalista, todo sendero vanguardista gracias al cual el arte pudiera tener la esperanza de contribuir a una transformación mundial que para él sólo podía ser económica y política. Naturalmente, el movimiento moderno se refería precisamente a todas estas cosas, y el concepto de espacio-tiempo de Giedion, hoy tan distante de nosotros y evocativo de una época pasada, fue un intento influyente de sintetizar sus diversas tendencias.

Implicaba una trascendencia de la experiencia individual que presumiblemente también prometía su expansión en el mundo del automóvil y el avión. Así, Giedion afirma lo siguiente sobre el Rockefeller Center:

> nada nuevo o significativo puede observarse al examinar un plano del lugar. La planta horizontal no revela nada [...]. El ordenamiento y la disposición reales de los edificios sólo pueden verse y comprenderse desde el aire. Una imagen aérea revela que los diversos edificios altos están diseminados en un ordenamiento abierto [...] como las aspas de un molino, y los diferentes volúmenes se sitúan de manera tal que sus sombras respectivas tocan lo menos posible a los demás. [...] Al desplazarnos por la Rockefeller Plaza en medio de los edificios, tomamos conciencia de nuevas e inhabituales interrelaciones entre ellos. No hay una posición única desde la que se los puede captar o abarcar en una sola visión. [...] [Esto produce] un extraordinario y novedoso efecto, en cierto modo como el de una esfera giratoria con facetas espejadas en un salón de baile, donde esas facetas reflejan remolineantes manchas de luz en todas las direcciones y de todas las dimensiones.[27]

No es éste el lugar para evaluar más generalizadamente la estética modernista, sino más bien el momento de señalar que –cualquiera sea el valor del entusiasmo estético de Giedion– parece haber sido barrida por la proliferación de edificios y espacios semejantes a través de todo Manhattan: o acaso haya que decirlo

negativamente y sugerir que la euforia modernista dependió de la escasez relativa de esos nuevos proyectos, espacios y construcciones: el Rockefeller Center es para la década del treinta, y para Giedion en ese momento, un *novum*, algo que ya no es para nosotros.

Cuando este espacio está completa y excesivamente construido, como hoy en día, surge la necesidad de un tipo bastante diferente de estética que, como hemos visto, Tafuri se niega a proporcionar. Pero lo que éste deplora y Giedion todavía no prevé –un caos de edificios y congestión–, toca a la originalidad de Rem Koolhaas celebrar y abarcar. Así, *Delirious New York* da una bienvenida entusiasta a las contradicciones que Tafuri denuncia y hace de esta resuelta adopción de lo irresoluble una nueva estética, muy diferente de la de Giedion: una estética para la cual, sin embargo, el Rockefeller Center vuelve a erigirse en una lección singularmente central.

La lectura que Koolhaas hace del Centro se inserta, desde luego, en su proposición más general sobre la estructura facilitadora de la cuadrícula de Manhattan; pero lo que quiero subrayar aquí es la especificidad con que puede dotar a la formulación todavía muy abstracta de Tafuri sobre la contradicción fundamental (hasta donde puedo verlo, las dos discusiones son completamente independientes entre sí y carecen de referencias cruzadas). Puesto que ahora ésta se convierte en la "esquizofrenia" interna de Raymond Hood tal como se expresa, por ejemplo, en su impertinente combinación de un inmenso garaje con la solemnidad de una enorme casa de oración en Columbus, Ohio, que hace de él el instrumento hegeliano más adecuado para la "astucia de la Razón" de Manhattan, ya que le permite "simultáneamente deducir energía e inspiración de Manhattan como fantasía irracional y establecer sus teoremas sin precedentes en una serie de pasos estrictamente racionales";[28] o, para tomar una formulación levemente diferente, lograr un artefacto (en este caso el edificio McGraw-Hill) que "parece un incendio enfurecido en el interior de un iceberg: el incendio del manhattanismo dentro del iceberg del modernismo".[29]

Pero la descripción más definitiva de la oposición postulará el

término "congestión", junto con su novedosa solución en la "ciudad dentro de la ciudad" de Hood, a saber, "resolver la congestión creando más congestión" e interiorizarla dentro del mismo complejo edilicio.[30] El concepto de congestión condensa ahora varios significados diferentes: uso y consumo, lo urbano, pero también la explotación empresarial de las parcelas, el tránsito junto con la renta del suelo, pero también la puesta en primer plano de lo colectivo o popular, la apelación populista. Puede verse que es en sí mismo la mediación entre todos estos rasgos hasta aquí distintos del fenómeno y el problema; así como la especificación más general de Koolhaas sirve como mediación entre las abstracciones de Tafuri y una consideración del complejo edilicio concreto en términos arquitectónicos o comerciales. El otro término de la antítesis se formula menos definitivamente, tal vez debido a que corre el peligro de adherir al gusto o la estética del Centro; en la descripción de Koolhaas, a veces es simplemente la "belleza" ("la paradoja de una máxima congestión combinada con una máxima belleza"),[31] así como en Tafuri con frecuencia es sencillamente la "espiritualidad". Pero resulta bastante claro que este mismo gesto dirigido hacia el reino cultural y su función como "signo" o connotación barthesianos puede prolongarse y especificarse de manera acumulativa. La operación crucial es el establecimiento de una mediación capaz de traducción en una u otra dirección: tan apta para funcionar como caracterización de los determinantes económicos de esta construcción dentro de la ciudad como para ofrecer orientaciones al análisis estético y la interpretación cultural.

Dicho de otra manera, estos análisis parecen exigir y eludir a la vez el tradicional interrogante académico sobre lo estético, a saber, el del valor. En cuanto obra de arte, ¿cómo debe juzgarse el Rockefeller Center? En efecto, ¿tiene esta pregunta siquiera alguna relevancia en el contexto actual? Tanto Tafuri como Koolhaas centran sus discusiones en el acto del arquitecto mismo: en lo que enfrenta en la situación, para no mencionar las materias primas y las formas; en las contradicciones más profundas que en cierto

modo debe resolver para construir algo, y en especial en la tensión entre el tejido o la totalidad urbana y el edificio o monumento individuales (en este caso, el papel y la estructura singulares del rascacielos). Se trata de un análisis que puede ser de dos filos, como la hoy venerable fórmula de los sapos imaginarios en los jardines reales; o, como le gustaba expresarlo a Kenneth Burke, la interesante peculiaridad del eslogan "acto simbólico" es que uno puede y debe elegir su énfasis de una manera necesariamente binaria. Así, la obra puede resultar ser un *acto* simbólico, una forma real de praxis en el reino simbólico; pero también podría demostrar ser un acto meramente *simbólico*, un intento de actuar en un ámbito en que la acción es imposible y no existe como tal. Tengo entonces la impresión de que para Tafuri, el Rockefeller Center es esto último, un acto meramente simbólico que fracasa necesariamente en la resolución de sus contradicciones; en tanto que para Koolhaas, la fuente de la emoción estética es la acción creativa y productiva dentro de lo simbólico. Pero en ambas versiones, el problema tal vez sea simplemente que estamos frente a un conjunto de edificios malos o a lo sumo mediocres: de modo que la cuestión del valor está entonces fuera de lugar y excluida desde el inicio. No obstante, en este contexto, en el cual el edificio individual procura de algún modo garantizar su lugar dentro de lo urbano y de una ciudad real ya existente, ¿es posible que todos los edificios sean malos, o al menos fracasos en este sentido? ¿O la estética del edificio individual debe desvincularse radicalmente del problema de lo urbano, de forma tal que los problemas planteados por cada uno correspondan a compartimentos separados (¿o me atrevo a decir departamentos separados?) y permanezcan en ellos?

Pero ahora quiero pasar brevemente a la otra cuestión básica, la de la "renta del suelo", antes de hacer algunas hipótesis sobre la relación entre arquitectura y capital financiero en la actualidad. En el mejor de los casos, el problema del valor de la tierra planteaba dificultades casi insuperables a la economía política clásica, en gran parte porque en ese período (los siglos XVIII y XIX) el proceso por el

cual se convertían en mercancías y privatizaban propiedades tradicionales y a menudo colectivas, a medida que se desarrollaba el capitalismo occidental, estaba sustancialmente incompleto: y esto incluía la tendencia histórica y estructural básica hacia la mercantilización del trabajo agrícola o, en otras palabras, la transformación de los campesinos en trabajadores agrícolas, un proceso mucho más completo hoy que en la época de Marx, para no mencionar la de Ricardo. Pero la eliminación del campesinado como clase o casta feudal no es igual a la eliminación del problema de los valores de la tierra y la renta del suelo. Debo rendir homenaje aquí a *The Limits of Capital*, de David Harvey, que no sólo es uno de los más lúcidos y satisfactorios intentos recientes de describir el pensamiento económico de Marx, sino también el único, quizás, que aborda el espinoso problema de la renta del suelo en él, cuyo análisis fue interrumpido por la muerte, por lo que Engels redactó a toda prisa su versión póstuma a fin de publicarla. No quiero meterme en la teoría sino informar únicamente que, de acuerdo con la magistral revisión y reteorización de Harvey (que nos ofrece una descripción plausible del esquema más complicado que tal vez habría elaborado Marx de haber vivido), tanto la renta del suelo como el valor de la tierra son esenciales para la dinámica del capitalismo y también representan para él una fuente de contradicciones: si una inversión demasiado grande se inmoviliza en la tierra, hay inconvenientes; si se supone que esa inversión está fuera de la cuestión, hay inconvenientes igualmente graves en otra dirección. De modo que el momento de la renta del suelo, y el del capital financiero que se organiza en torno de él, son elementos estructurales permanentes del sistema, que a veces asumen un papel secundario y caen en la insignificancia y a veces, como en el período actual, pasan al primer plano como si fueran el principal sitio de la acumulación capitalista.

Pero mi recurso a Harvey se debe sobre todo a su descripción de la naturaleza del valor en la tierra; ustedes recordarán, o pueden deducir fácilmente, que si la tierra tiene un valor, éste no puede explicarse mediante ninguna teoría del trabajo. El trabajo pue-

de agregar valor en la forma de mejoras; pero no es posible imaginarlo como la fuente del valor de la tierra como lo es del que tiene la producción industrial. Pero la tierra, no obstante, tiene un valor: ¿cómo explicar esta paradoja? Harvey sugiere que para Marx el valor de la tierra es algo así como una ficción estructuralmente necesaria. Y en efecto lo llama precisamente así, en la expresión clave de "capital ficticio", "un flujo de capital monetario no respaldado por ninguna transacción de mercancías".[32] Esto sólo es posible porque el capital ficticio se orienta hacia la expectativa del valor futuro: y así, de una sola pincelada se revela que el valor de la tierra está íntimamente relacionado con el sistema crediticio, la bolsa y el capital financiero en general: "En tales condiciones, la tierra es tratada como un puro activo financiero que se compra y se vende de acuerdo con la renta que produce. Como todas esas formas de capital ficticio, lo que se comercia es un derecho a ingresos futuros, lo que equivale a futuras ganancias obtenidas por el uso de la tierra o, más directamente, un derecho al trabajo futuro".[33]

Ahora, nuestra serie de mediaciones está completa, o al menos más completa que antes: el tiempo y una nueva relación con el futuro como un espacio de necesaria expectativa de acumulación de ingresos y capital –o, si lo prefieren, la reorganización estructural del tiempo mismo en una especie de mercado de futuros– son ahora el último eslabón en la cadena que conduce desde el capital financiero, a través de la especulación con la tierra, a la estética y la producción cultural o, en otras palabras, en nuestro contexto, a la arquitectura. Todos los historiadores de las ideas nos cuentan incansablemente de qué manera, en la modernidad, el surgimiento de la modalidad de varios tiempos verbales futuros no sólo desplaza el sentido anterior del pasado y la tradición, sino que también estructura esa nueva forma de historicidad que es la nuestra. Los efectos son palpables en la historia de las ideas y también, cabría pensar, más directamente en la estructura de la misma narrativa. ¿Puede teorizarse todo esto en sus efectos sobre el campo arqui-

tectónico y espacial? Por lo que sé, sólo Manfredo Tafuri y su colaborador filosófico Massimo Cacciari mencionaron una "planificación del futuro", que su discusión, sin embargo, limita al keynesianismo o, en otras palabras, al capital liberal y la socialdemocracia. Nosotros, empero, hemos postulado esta nueva colonización del futuro como una tendencia fundamental del propio capitalismo, y la fuente perenne del perpetuo recrudecimiento del capital financiero y la especulación con la tierra.

Es indudable que se puede empezar una exploración verdaderamente estética de estos temas con una pregunta sobre la forma en que "futuros" específicos –ahora tanto en el sentido financiero como en el temporal– llegan a ser rasgos estructurales de la arquitectura más reciente: algo así como una obsolescencia planificada, si ustedes quieren, en la certeza de que el edificio ya no tendrá nunca un aura de permanencia, sino que llevará en sus propias materias primas la ominosa certidumbre de su futura demolición.

Pero es necesario que haga al menos un gesto en favor de la realización de mi programa inicial: introducir la cadena de mediaciones que podrían conducir desde la infraestructura (especulación con la tierra, capital financiero) hasta la superestructura (forma estética); tomaré el atajo de canibalizar las maravillosas descripciones de Charles Jencks en su semiótica de lo que llama "modernidad tardía" (una distinción que no nos incumbirá particularmente en el presente contexto). En un principio, Jencks nos permite ver cómo no hacerlo: valerse de la autorreferencia temática, como cuando el proyecto de Anthony Lumsden para el Branch Bank en Bumi Daya "alude al patrón plata y un área de inversiones donde posiblemente se encamine el dinero del banco".[34]

Pero luego también señala al menos dos rasgos (y muy fundamentales, además) a los que bien podría recurrirse para ilustrar algo de las alusiones formales aptas para un capitalismo tardío financiero. El hecho de que éstos sean, como lo sostiene, desarrollos extremos de los rasgos de lo moderno, enérgicas distorsiones que terminan volviendo esta obra en contra del espíritu mismo de lo

moderno, no hace más que reforzar el argumento general: el modernismo a la segunda potencia ya no parece en absoluto modernismo, sino un espacio completamente distinto.

Los dos rasgos que tengo en mente son el "espacio isométrico extremo"[35] y, sin duda aún más previsiblemente, no sólo la fachada de cristal sino sus "volúmenes encerrados de cristal".[36] El espacio isométrico, por muy derivado que sea del "plan libre" modernista, se convierte en el elemento mismo de una delirante equivalencia, en la que no permanece ni siquiera el medio monetario, y no sólo los contenidos sino también los marcos quedan ahora librados a metamorfosis incesantes: "El espacio interminable y universal de Mies se convertía en una realidad, donde funciones efímeras podían ir y venir sin desarreglar la arquitectura absoluta por arriba y por debajo".[37] Los "volúmenes encerrados de cristal" ilustran entonces otro aspecto de la abstracción del capitalismo tardío, la forma en que desmaterializa sin significar de ninguna manera tradicional la espiritualidad: "Descomponiendo la masa, la densidad, el peso aparentes de un edificio de cincuenta pisos", como lo expresa Jencks.[38] La evolución de los paneles "disminuye la masa y el peso a la vez que realza el volumen y el contorno: la diferencia entre un ladrillo y un globo".[39] Lo que sería importante desarrollar es que ambos principios –rasgos de lo moderno que luego se proyectan en mundos espaciales totalmente novedosos y originales por derecho propio– ya no actúan de acuerdo con las anteriores oposiciones binarias modernas. El peso o la corporización junto con su atenuación progresiva ya no plantean el no cuerpo o el espíritu como un opuesto; del mismo modo, donde el plan libre postulaba la cancelación de un anterior espacio burgués, el nuevo tipo isométrico infinito no cancela nada, sino que se desarrolla simplemente bajo su propio impulso como una nueva dimensión. Sin pretender elaborar este aspecto, me sorprende que la dimensión abstracta o la sublimación materialista del capital financiero gocen en parte de la misma semiautonomía del ciberespacio.

"A la segunda potencia": ésta es más o menos la fórmula en tér-

minos de la cual hemos imaginado cierta nueva lógica cultural más allá de la moderna; y la fórmula, por cierto, puede especificarse de muchos modos diferentes: la connotación barthesiana, por ejemplo, o la reflexión sobre la reflexión, con la única condición de que no se interprete que incrementa la magnitud de la "primera potencia" como en las progresiones matemáticas. Probablemente la comparación de Simmel con el voyeurismo no resuelva del todo el problema,[40] en particular porque él sólo está frente a un "primer" capitalismo financiero o capitalismo financiero "normal", y no ante las formas más prominentes de abstracción producidas por nuestra variedad actual, de las que parecen haber desaparecido hasta los objetos susceptibles de placer voyeurista. De allí, sin duda, el resurgimiento de antiguas teorías del simulacro, considerado como una abstracción procedente de un más allá de la imagen ya abstracta. La obra de Jean Baudrillard es con seguridad la exploración más inventiva de las paradojas e imágenes residuales de esta nueva dimensión de las cosas, que él todavía no identifica, según creo, con el capital financiero; y ya mencioné el ciberespacio, una versión representacional más bien diferente de lo que no puede representarse y, no obstante, es más concreto –al menos en la ciencia ficción ciberpunk, como la de William Gibson– que las viejas abstracciones modernistas del cubismo o la propia ciencia ficción clásica.

Con todo, como sin duda estamos obsesionados por este espectro en particular, tal vez sea en el relato de fantasmas –y especialmente en sus variedades posmodernas– donde pueda buscarse alguna analogía muy provisional como conclusión. El relato de fantasmas, en efecto, es virtualmente el género arquitectónico por excelencia, ya que está unido a habitaciones y edificios irremisiblemente manchados con el recuerdo de sucesos horrendos, estructuras materiales en que el pasado literalmente "pesa como una pesadilla en el cerebro de los vivos". No obstante, así como el sentido del pasado y de la historia siguió a la familia extensa en el camino del olvido, al faltar los mayores cuyas narraciones pudieran por sí solas inscribirlo como un puro suceso en las mentes

atentas de las siguientes generaciones, también la renovación urbana parece en todas partes embarcada en el saneamiento de los antiguos corredores y alcobas a los que sólo un fantasma podría aferrarse. (El carácter encantado de los sitios al aire libre, como las colinas de los ahorcados o los camposantos, parecería presentar una situación anterior, premoderna.)

Empero, el tiempo todavía está "fuera de sus goznes": y Derrida devolvió al relato de fantasmas y al tema de cómo los fantasmas habitan un lugar *("haunting")* una nueva y verdadera dignidad filosófica que tal vez nunca tuvo, al proponer, como sustituto de la ontología de Heidegger (quien cita esas mismas palabras de Hamlet para sus propios objetivos), un nuevo tipo de "fantasmología" [*"hauntology"*]*, las agitaciones apenas perceptibles en el aire de un pasado abolido social y colectivamente, pero que todavía intenta renacer. (Significativamente, Derrida incluye el futuro entre las espectralidades.)[41]

¿Cómo hay que imaginarlo? Uno difícilmente asocie fantasmas con rascacielos, aun cuando he escuchado historias sobre estructuras habitacionales de muchos pisos en Hong Kong de las que se decía que estaban encantadas;[42] no obstante, la narrativa más fundamental de una historia de fantasmas "a la segunda potencia", de un relato de fantasmas verdaderamente posmoderno, ordenado por las espectralidades del capital financiero más que por el viejo y más tangible tipo, tal vez exija ante todo una narración sobre la búsqueda de un edificio para encantar. *Rouge* sin duda preserva el contenido histórico del relato de fantasmas clásico:[43] la confrontación del presente con el pasado, en este caso la del modo contemporáneo de producción –las oficinas y empresas del Hong Kong de hoy (o más bien de ayer, antes de 1997)– con lo que todavía es un

* En castellano no existe un equivalente para la palabra inglesa "to haunt". Ésta es la acción que realizan los fantasmas. El autor juega aquí con la homofonía entre "ontology" y "hauntology" (n. del t.).

Ancien Régime (si no un franco feudalismo) de holgazanes adinerados y sofisticados establecimientos de hetairas, repletos de juegos y suntuosas fiestas, así como de pericia erótica. En esta aguda yuxtaposición, los modernos –burócratas y secretarias– son bien conscientes de su inferioridad burguesa; el suicidio por amor tampoco se encuentra en ninguna tensión narrativa fundamental con la decadencia como en la romántica década del treinta. Salvo, quizás, por accidente, porque el *playboy* no logra morir y en definitiva no está dispuesto a seguir a su glamorosa pareja a una eterna vida después de la vida. Por así decirlo, no desea ser encantado; por lo pronto, en efecto, como un viejo en ruinas en el presente, apenas es posible ubicarlo. El relato de fantasmas tradicional no exigía, con seguridad, consentimiento mutuo para una visitación; aquí parece requerirlo; y el éxito o el fracaso del encantamiento nunca dependió tanto, como en este Hong Kong de hoy, de la mediación de los observadores actuales. Desear ser encantado; anhelar las grandes pasiones que hoy sólo existen en el pasado; sobrevivir, en rigor, en un presente burgués exclusivamente como cosméticos y costumbres exóticas, como puros adornos "nostálgicos" posmodernos, contenido opcional dentro de una forma estereotípica pero vacía: cierta primera nostalgia "clásica" como abstracción del objeto concreto, junto a una segunda o más "posmoderna", como nostalgia por la nostalgia misma, el anhelo de una situación en la cual el proceso de abstracción pueda ser posible una vez más; ésta es la fuente de nuestra sensación de que el momento más reciente es un retorno al realismo –tramas, edificios agradables, decoración, melodías, etcétera– cuando de hecho no es más que una repetición de los vacíos estereotipos de todas esas cosas, y un vago recuerdo de su plenitud en la punta de la lengua.

NOTAS

1. Para un análisis más general, véase mi ensayo de próxima aparición, "The Theoretical Hesitation: Benjamin's Sociological Predecessor". También quiero mencionar los proyectos conexos de Richard Dienst sobre la deuda como un fenómeno posmoderno (véase, por ejemplo, "The Futures Market", en H. Schwarz y R. Dienst (comps.), *Reading the Shape of the World*, Boulder, CO, 1996.), y asimismo el de Christopher Newfield sobre la cultura corporativa actual (véanse, por ejemplo, sus artículos en *Social Text* 44 y 51, otoño de 1995 y verano de 1997 respectivamente).

2. Traducido en Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*, compilación de D. N. Levine, Chicago, 1971, págs. 324-339.

3. Ver el artículo "Cultura y capital financiero", cap. 7 de este volumen.

4. Simmel, *On Individuality...*, *op. cit.*, pág. 334. A lo cual me gustaría añadir lo siguiente:

"La flexibilidad del dinero, como tantas de sus cualidades, se expresa de la manera más clara y enfática en la bolsa de valores, en la cual la economía monetaria se cristaliza como una estructura independiente, del mismo modo que la organización política se cristaliza en el Estado. Las fluctuaciones de los precios de los intercambios indican con frecuencia motivaciones psicológicas subjetivas que, en su crudeza y sus movimientos independientes, son totalmente desproporcionadas en relación con los factores objetivos. Sin embargo, sería ciertamente superficial explicar esto señalando que las fluctuaciones de precios corresponden sólo rara vez a cambios reales en la calidad que representan las acciones. Puesto que la significación de esta calidad para el mercado reside no sólo en las cualidades internas del Estado o la fábrica de cerveza, la mina o el banco, sino en la relación de éstas con todas las demás acciones del mercado y sus condiciones. Por lo tanto, su base real no se afecta si, por ejemplo, una gran insolvencia en la Argentina deprime el precio de los bonos chinos, aunque la seguridad de éstos no se vea más afectada por ese hecho que por algo que ocurra en la Luna. Puesto que el valor de estas acciones, pese a su estabilidad externa, depende no obstante de la situación general del mercado, cuyas fluctuaciones, en cualquier punto, pueden hacer menos rentable, por ejemplo, la ulterior utilización de esas ganancias. Por encima de estas fluctuaciones del mercado de valores, que si bien presuponen que la síntesis del objeto individual con los otros se produce objetivamente, existe un factor que se origina en la espe-

culación misma. Estas apuestas sobre la cotización futura de una acción *tienen por sí mismas la influencia más considerable sobre dicha cotización.* Por ejemplo, tan pronto como un poderoso grupo financiero, por razones que no tienen nada que ver con la calidad de las acciones, se interesa en ellas, su cotización se incrementa; a la inversa, un grupo que aspire a una baja de las cotizaciones puede causarla mediante una mera manipulación. Aquí, el valor real del objeto parece ser el sustrato irrelevante por encima del cual el movimiento de los valores del mercado sólo sube porque tiene que asociarse a alguna sustancia o, mejor, a algún nombre. La relación entre el valor real y el valor final del objeto y su representación mediante un bono ha perdido toda estabilidad. Esto muestra con claridad la flexibilidad absoluta de esta forma de valor, una forma que los objetos adquirieron a través del dinero y los apartó por completo de su verdadero fundamento. Ahora el valor sigue, casi sin resistencia, los impulsos psicológicos del temperamento, la codicia, la opinión infundada, y si sorprende tanto la manera en que lo hace, es porque existen circunstancias objetivas que podrían proporcionar pautas exactas de valoración. Pero el valor en términos de la forma monetaria se ha independizado de sus propias raíces y fundamentos, a fin de entregarse por completo a las energías subjetivas. Aquí, donde la especulación misma puede determinar el destino del objeto de la especulación, la permeabilidad y la flexibilidad de la forma monetaria de los valores encuentra su expresión más triunfante a través de la subjetividad en su más estricto sentido" (Georg Simmel, *Philosophy of Money*, traducción de D. Frisby y T. Bottomore, Londres, 1978, págs. 325-326.

5. Robert Fitch, *The Assassination of New York*, Londres, 1996, pág. 40.

6. *Ibid.*, pág. 60.

7. *Ibid.*, pág. xii

8. En su libro *The Long twentieth century*, Londres, 1994; ver mi artículo 'Cultura y capital financiero', cap. 7.

9. Ambas descripciones especifican la relación causal entre los desarrollos informacionales que analizan y el creciente desempleo estructural y la guetificación de la ciudad contemporánea. Véanse Manuel Castells, *The Informational City*, Oxford, 1989, pág. 228; y Saskia Sassen, *The Global City*, Princeton, 1991, pág. 186.

10. Entre quienes lo sostienen, el más notable es Ernest Mandel, *Late Capitalism, op. cit.*

11. Fitch, *The Assassination..., op. cit.*, pág. 149.

12. *Ibid.*, págs. xvi-xvii.

13. *Ibid.*, pág. 86.

14. *Ibid.*, pág. 94.

15. *Ibid.*, pág. 189.

16. *Ibid.*, pág. 191.

17. *Ibid.*, págs. 189, 226 y xvii.

18. Véase Dieter Henrich, "Hegels Theorie über den Zufall", en *Hegel im Kontext*, Francfort, 1971.

19. En este aspecto, el interés de Proust en la estrategia militar es ciertamente de lo más revelador: véanse, por ejemplo, las discusiones sobre la visita a Saint-Loup, durante el servicio militar de éste en Doncières, en *Le Côté de Guermantes*, de *À la recherche du temps perdu*, París, 1954, [traducción castellana: *En busca del tiempo perdido*, 3, *El mundo de Guermantes*, Madrid, Alianza, 1977, cuarta edición].

20. Fitch, *The Assassination..., op. cit.*, págs. 186-187.

21. En F. Dal Co *et al.*, *The American City*, Cambridge, 1979, pág. 389.

22. *Ibid.*, pág. 390.

23. *Ibid.*, pág. 461.

24. *Ibid.*, pág. 483.

25. Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, 1941; reedición, Cambridge, Mass., 1982, pág. 845. Agradezco a Charles Jencks por recordarme este texto básico.

26. *Ibid.*, pág. 825.

27. *Ibid.*, págs. 849-851.

28. Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Oxford, 1978, pág. 144.

29. *Ibid.*, pág. 142.

30. *Ibid.*, pág. 149.

31. *Ibid.*, pág. 153.

32. Harvey, *The Limits to Capital, op. cit.*, pág. 265.

33. *Ibid.*, pág. 347.

34. Charles Jencks, *The New Moderns*, Nueva York, 1990, pág. 85.

35. *Ibid.*, pág. 81.

36. *Ibid.*, pág. 86.

37. *Ibid.*, pág. 81.

38. *Ibid.*, pág. 86.

39. *Ibid.*, pág. 85.

40. Véase Simmel, *Philosophy of Money*, *op. cit.*, pág. 327:

"El dinero proporciona así una expansión única de la personalidad que no procura adornarse con la posesión de bienes. Dicha personalidad es indiferente al control de los objetos; se satisface con ese poder momentáneo sobre ellos, y si bien parece como si esta evitación de toda relación cualitativa con los objetos no ofreciera ninguna expansión ni satisfacción a la persona, el acto mismo de comprar se experimenta como dicha satisfacción, porque los objetos son absolutamente obedientes al dinero. Debido al carácter exhaustivo con que el dinero y los objetos como valores monetarios siguen los impulsos de la persona, ésta se satisface mediante un símbolo de su dominación sobre ellos que de otro modo sólo podría obtenerse con la propiedad real. El goce de este mero símbolo de goce puede acercarse a lo patológico, como en el siguiente caso relatado por un novelista francés. Un inglés era miembro de un grupo de bohemios y su goce en la vida consistía en patrocinar las más salvajes orgías, aunque él mismo nunca intervenía salvo para pagar por todos: aparecía, no decía nada, no hacía nada, pagaba todo y desaparecía. En la experiencia de este hombre, uno de los aspectos de estos dudosos sucesos –pagarlos– debe haber representado todo. Es fácil suponer que estamos aquí ante un caso de una de esas satisfacciones perversas que recientemente han sido materia de la patología sexual. En comparación con la extravagancia corriente, que se detiene en la primera etapa de la posesión y el goce, y el mero derroche de dinero, el comportamiento de este hombre es particularmente excéntrico porque los goces, representados aquí por su equivalente monetario, son muy próximos y lo tientan directamente. La ausencia de una posesión y uso positivos de las cosas por un lado, y el hecho de que el simple acto de comprar se experimente como una relación entre la persona y los objetos y como una satisfacción personal, por el otro, pueden explicarse por la expansión que el mero acto de gastar dinero permite a la persona. El dinero tiende un puente entre esos individuos y los objetos. Al cruzarlo, la mente experimenta la atracción de su posesión aun cuando de hecho no la alcance."

41. Véase mi análisis en "Marx's Purloined Letter", en *New Left Review*, vol. 209, n° 4, 1995, págs. 86-120.

42. Un trabajo inédito de Kevin Heller explora las analogías aún más complejas de *Gremlins 2* (Joe Dante, 1990), que no por casualidad se filmó en la torre de Donald Trump.

43. Hong Kong, Stanley Kwan, 1987. Estoy en deuda con Rey Chow por sugerirme esta referencia.

Índice analítico